This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

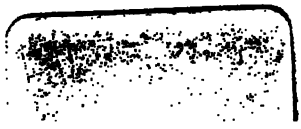
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 965,040

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



SCHILLER – WAGNER

EIN

JAHRHUNDERT DER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE

DES

DEUTSCHEN DRAMAS

VON

DR. **MARTIN BERENDT**

BERLIN
VERLAG VON ALEXANDER DUNCKER
1901

Verlag von ALEXANDER DUNCKER, Berlin W. 35.

Forschungen zur neueren * * Litteraturgeschichte

Herausgegeben von Prof. Dr. **Franz Muncker.**

I. Nachklänge zur Sturm- und Drangperiode in **Faustdichtungen d achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.** Von Dr. Roderic Warkentin. M. 2.40.

II. Die **Patientia von H. M. Moscherosch.** Nach der Handschrift d Stadtbibliothek von Hamburg zum erstenmal herausgegeben v Dr. Ludwig Pariser. M. 2.80.

III. Die Brüder **August Wilhelm und Friedrich Schlegel** in ihrem Verhä nisse zur bildenden Kunst. Von Dr. E. Sulger-Gebing. M. 3.

IV. **Gerhart Hauptmann.** Von U. C. Woerner. Zweite Auflage. (Vorbereitung.) M. 2.—.

V. **Goethes Dichtung und Wahrheit.** Studien zur Entstehungsgeschicht Von Dr. Carl Alt. M. 2.—.

VI. Der **Byronsche Heldentypus.** Von Dr. Heinrich Kraeger. M. 3.-

VII. Die **deutsche Gesellschaft in Göttingen** (1738—1758). Von Dr. Pa Otto. M. 2.—.

VIII. Beiträge zum Studium **Grabbes.** Von Dr. Carl Anton Piper. M. 2.4

IX. **Laurence Sterne und C. M. Wieland.** Von Dr. Carl August Behme M. 1.20.

X. **Leo Tolstoj.** Von A. Ettlinger. M. 2.—.

XI. **Freiligrath** als Uebersetzer. Von Dr. Kurt Richter. M. 2.70.

XII. **Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte.** Von Dr. Vict Junk. M. 2.—.

XIII. Das **deutsche Altertum** in den Anschauungen des **16. und 17. Jah hunderts.** Von Dr. Friedrich Gotthelf. M. 1.50.

XIV. Die Sage von **Robert dem Teufel** in neueren deutschen Dichtung und in Meyerbeers Oper. Von Dr. Hermann Tardel. M. 2.—.

XV. **Rameaus Neffe.** Studien und Untersuchungen zur Einführung **Goethes Uebersetzung des Diderotschen Dialogs.** Von Dr. Rudo Schlösser. M. 7.20.

XVI. Die Behandlungen der **Sage von Eginhard und Emma.** Von Dr. Heir rich May. M. 3.30.

XVII. Die **Vampyrsagen** und ihre Verwertung in der deutschen Litteratu Von Dr. Stefan Hock. M. 3.40.

Bei Bezug von mindestens 4 Heften ermässigen sich die Preise um 16⅔ Prozent.

SCHILLER – WAGNER

EIN

JAHRHUNDERT DER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE

DES

DEUTSCHEN DRAMAS

VON

Dr. **MARTIN BERENDT**

BERLIN
VERLAG VON ALEXANDER DUNCKER
1901

Rezensions-Exemplar.

832
B488a

Alle Rechte vorbehalten.

German
Internatl Univ.
Booksellers
3-8-50
69767
3-9-50 EW

Vorwort.

Von dem ernsten Dramatiker und Kritiker, sowie dem denkenden Publikum unserer Zeit wird es wohl allgemein als ein Mangel empfunden werden, dass uns ein wahres Verständnis für den bisherigen Entwicklungsgang des deutschen Dramas fehlt. Eine Würdigung der Stellung, die die einzelnen grossen Dramatiker in ihm einnehmen, eine Würdigung dessen, was in den Schöpfungen der Dramatiker der Vergangenheit noch heute lebensvoll und was veraltet ist, was davon heute daher fortzubilden oder dessen Nachahmung zu vermeiden ist, ist offenbar über die ersten oberflächlichen Anfänge und Ansätze noch nicht hinausgekommen. Infolge dieses mangelnden Verständnisses stellt sich unserem heutigen litterarischen Geschlecht die bisherige Entwicklung des deutschen Dramas als ein mit hohen Absichten unternommener, aber schliesslich fehlgeschlagener Versuch dar. Man sieht in der Geschichte des deutschen Dramas alle möglichen Richtungen auftauchen, das historische Drama Schillers, das romantische Kleists und Grillparzers, das Drama der Jungdeutschen, das Hebbelsche, ohne dass es doch einer dieser Richtungen gelungen wäre, ein dramatisches Werk zu schaffen, das sich weiten Schichten des Volkes als ein alles überragendes vollendetes deutsches Bühnendrama vor Augen stellt.

Wir wollen nun in unserem Werk versuchen, den leitenden Faden aufzufinden, der die verschiedenen sich ablösenden Richtungen des deutschen Dramas dennoch innerlich verbindet, und wir wollen zugleich zeigen, dass die gewaltigen Versuche der grossen deutschen Dramatiker, ein vollendetes deutsches Bühnen-

FW

drama zu erschaffen, nicht vergebliche waren, dass sie vielmehr schliesslich von dem Erfolge gekrönt waren, ein mustergültiges originales deutsches Bühnendrama ins Leben rufen zu helfen, das dem Shakespeareschen an Grösse und Gewalt in seiner Art nicht nachsteht. Wer der Schöpfer dieses Dramas ist, und die Begründung dafür, dass er es ist, möge man in dem Werke selbst nachlesen.

Berlin, im November 1900.

Der Verfasser.

Erstes Kapitel.

Einleitung.

Entwicklung der deutschen Geisteskultur von der Reformation bis zur Gründung des deutschen Reiches in allgemeinen Zügen.

Motto: Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh',
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen.
Faust, I, Prolog im Himmel.

Entwicklung der deutschen Geisteskultur von Luther bis zu Friedrich dem Grossen.

Im ersten Kapitel dieser Schrift wird, wie in einer Art Ouverture zu dem gesamten Werk, der Entwicklungsgang der deutschen Nation seit der Reformation in Politik und Kunst in allgemeinen Umrissen dargelegt. Es sollen dem Leser darin die idealen Quellen der neueren deutschen Geschichte in grossen Zügen vor Augen geführt und die starken Wurzeln aufgezeigt werden, auf denen allein das deutsche Drama und seine gewaltige Entwicklung, und schliesslich die wunderbare Erscheinung Wagners und seines Musikdramas, wie auf unerschütterlichem Fundament, fest ruhen konnten. Wir geben hier zunächst die Darstellung des politischen und geistigen Werdeganges unserer Nation in der Neuzeit von Luther bis zu Friedrich dem Grossen.

Der Anfang unserer neuen Geschichte zeigt uns eine Bewegung, die damals ganz Europa beherrschte und endlich in Deutschland ihren festen und sicheren Ausdruck fand. Während es in allen Köpfen in Europa gährte, und der Gedanke an Befreiung

von den mittelalterlichen Fesseln, zunächst auf den Gebieten d Erkenntnis der Natur, sowie des religiösen Verhältnisses z Gottheit mehr oder minder alle Geister beschäftigte, kehrte v den gewaltig umschriebenen Kreisen die ganze Bewegung v dichtet nach Deutschland zurück, um hier in der kühnen Th eines Mannes, unseres unsterblichen Luther, fest und markig d Boden zu berühren und so aus blossen Gedanken in die lebendi That überzugehen. Dies ist die Zeit, in der bis auf den heutig Tag die wahren Wurzeln unserer Kraft ruhen. Aus ihr schöp unser politisches Leben, wie aus einem ewig fliessenden Bor neuen Lebensinhalt. Ebenso kann sich unser geistiges Leb nicht einen Schritt weit von ihr entfernen, ohne um ebensovi von seiner Kraft zu verlieren und dem Irrtum näher zu komme Ja, wie es der Verlauf dieser Schrift zeigen wird, wurden dieser Zeit diejenigen Gattungen des geistigen Schaffens, die heu die bestimmenden für uns sind, die drei gewaltigsten Schöpfu gen des menschlichen Geistes, nämlich die Dramatik, die Phil sophie und die Musik, erst wiedergeboren, und zwar in ein solchen Gestalt, dass wir in unserm geistigen Leben dem Zi welches diese Zeit schon im Voraus als Leitstern für unse ganze fernere, geistige Entwicklung aufgesteckt hat, zuzustreb haben.

Die erste Zeit der Reformation und des mächtigsten Wirke unseres Luther zeigt uns den deutschen Geist in seiner ganze männlichen Kraft, seiner ganzen kernigen Eigentümlichkeit, voll Leben und Energie, auf elastischer Höhe kühn und frei sich b wegend, ebenso entfernt von Schwärmerei wie Abstraktheit, vo Flachheit wie Überspanntheit, von feiner Witzelei wie trockne Einförmigkeit. — Aber der Same, der in Deutschland ausgesä war, sollte zunächst dort nicht reifen, und es waren vielmeh die beiden benachbarten Länder germanischen Stammes, Englan und Holland, die zunächst die Früchte der Reformation ernteter In kurzer Zeit entwickelte der Geist der Reformation dort di mächtigste politische Blüte, und die glorreiche, holländische Re volution und endliche Befreiung Hollands von Spanien, sowi das Zeitalter der Elisabeth in England sind wunderbare Stern am Himmel der Geschichte. Und die herrliche, staatliche Blüt

zeitigte auch die Reife zweier der geistigen Schöpfungen der Neuzeit, die wir oben erwähnt haben. William Shakespeare in England und Benedikt Spinoza in Holland erreichten nicht Schritt für Schritt, sondern wie im kühnen Fluge den höchsten Gipfel der Dramatik und Philosophie. Nur die dritte der genannten Geistesgeburten, die den deutschen Geist so eigentümlich abspiegelnde Musik, vollzog sich in der dumpfen Enge eines Eisenacher Kantorhauses durch unsern unsterblichen Johann Sebastian Bach, den Luther der Musik, um dann freilich erst weiterhin nach langer Entwicklung in Beethoven einen, jenen beiden Geistern als Dritten an die Seite zu setzenden Genius zu erzeugen.

Als Gründe für die seltsame Erscheinung, dass England und Holland unter dem Einfluss der Reformation ihren festen Abschluss im Staats- und Geistesleben erhielten, während bei uns, wo der Herd der Reformation stand, sie zunächst nur kurze Zeit sich mit ihrem belebenden Einfluss zu erhalten wusste, scheinen mit Bestimmtheit zwei angegeben werden zu können. Erstens waren in Holland und England damals schon die Keime zu einem mächtigen Staatswesen vorhanden, so dass die Reformation nur der befruchtende Regen war, der die verborgene Saat mächtig aufschiessen liess; dann waren aber auch in dem weitläufigen Staatskörper Deutschlands zu ungleichartige Mächte zerstreut, als dass ein Element so schnell allmächtigen Einfluss oder gar unbestrittenen Sieg hätte erlangen können. In Deutschland musste erst eine lang andauernde, bald zurückgedrängte und bald wieder mächtiger hervorbrechende Bewegung alle Glieder der Nation mit einander in Reibung, Mischung und Kampf bringen, ehe das reformatorische Prinzip wenigstens den lebensfähigen Teil der Nation ganz durchdringen konnte. Für diese Zeit des wogenden Kampfes war es aber nötig, dass das in dunkler Nacht umherschweifende Auge von anderswoher neue Labung und Stärkung erfuhr. Diesen Dienst leisteten uns England und Holland, wenn sie in den Zeiten der tiefsten Not Deutschlands die glorreichen Tage ihrer Geschichte, ihres Geisteslebens zu verzeichnen hatten. Sie waren der Born, aus welchem unsere politische und geistige Kraft sich neu belebte, wenn sie versiegen wollte. So ging der

Grosse Kurfürst bei den weisen Oraniern in die politische Schule so siegte Friedrich der Grosse mit Hilfe Englands über seine Gegner, und so wurden die freiheitlichen Institutionen Englands das Vorbild für unsere eigene politische Entwicklung. Und in noch höherem Masse lässt sich dies von unserer geistigen Entwicklung sagen, indem Shakespeare und Spinoza die Leitsterne unserer grossen Geister wurden, als diese aus der dürftigen Enge ihrer Zeit sich nach dem Anblick des unendlichen Himmels sehnten. Aber wie jetzt allmählich der grosse Kampf, den Deutschland für die Sache der Reformation geführt hatte, seinem endlichen Siege näher rückte, so zeigte es sich, dass wir eine so lang anhaltende Entwicklung, gegenüber der raschen Beendigung derselben in den Nachbarländern, nur durchgemacht haben, um am Ende in eine desto nachhaltigere, tiefgehendere Periode reinster Erfüllung hineinzulenken. Es zeigt sich, dass Deutschland den Schatz, der, aus seinem Herzblut entsprossen, den Nachbarländern glänzte, denselben gewissermassen nur geliehen hatte, um ihn zur rechten Zeit, wenn seine Entwicklung an dem ihr bestimmten Punkte angelangt ist, wieder von dem Hüter als sein Eigentum zurückzuverlangen. Und hieraus erklärt sich die Erscheinung dass das politische Leben, welches jetzt in Holland altersschwach darniederliegt und auch in England oft genug deutliche Spuren von Greisenhaftigkeit zeigt, bei uns erst jugendkräftig aufquillt. Während ferner alle die herrlichen Geistesschätze, die Holland und England gesammelt haben, vor allem die Erinnerung an Shakespeare und Spinoza dort nur noch akademischen Wert haben tragen ihre Geister, bei uns ins volle Leben eingeführt, in unserm eigenen Garten neue, wundervolle Blüten.

Doch wir müssen zu der Geschichte der Reformationszeit zurückkehren, indem sich jetzt alsbald das an die Spitze dieses Kapitels gestellte Goethesche Wort bewahrheiten sollte. Hatte Luther den echten Kampf des freien, deutschen Geistes gegen die erstarrende Oede Roms geführt, so verwandelte sich dieser Kampf unter seinen Nachfolgern bald in einen, mit dem harten, nackigsten Eifer geführten Zank um die subtilsten Punkte der evangelischen Glaubenslehre, und in einen, bis an die äussersten Grenzen fortgesetzten Streit um die festzustellenden Ceremonien

und Gebräuche der neuen Kirche. Um diese seltsame Wandlung, die sich aber von da ab in ähnlicher Weise mehrfach in unserer Geschichte wiederholt, zu erklären, müssen wir noch einmal auf den Grundcharakter des deutschen Geistes zurückgehen. Dieser ist, wie wir bereits gesagt haben, voller Leben und Inhalt, d. h. voller Produktivität. Ein produktiver Gedanke aber gehört nicht einer Kraft unseres Geistes allein an, am wenigsten dem blossen Verstande, sondern er erfasst alle uns innewohnenden Kräfte, Gemüt, Verstand und Vernunft zugleich und ist überhaupt nichts anderes, als das volle, geistige Spiegelbild unserer höchsten, körperlichen Kraft und Erregungsfähigkeit. — Aus alledem ist nun wohl ersichtlich, dass, wenn eine Befreiung der Nation aus engen Fesseln in ihren Folgen beglückend fortdauern soll, dazu nötig ist, dass sich der Geist der Nation in ewig reger Frische, in immer gleichmässig kräftiger Thätigkeit erhalte, sich auf derselben sicheren und doch zartbegrenzten, elastischen Höhe bewege. Nun lag es aber bisher im Wesen unserer Nation, dass sie sich jedesmal nach einem mächtigen Aufschwung diese Kraft nicht zu bewahren wusste. Man wende nicht ein, dass wenn dies bisher immer so war, es vielleicht eine Naturnotwendigkeit sei. Denn es wäre wahrlich traurig, wenn eine Nation auf dem Punkt ihrer mächtigsten Entwicklung, wie Ebbe und Flut, beständig in ihrer Kraft und ihrem Geschick wechseln und nicht fähig sein sollte, sich endlich auf den festen Punkt zu schwingen, von dem aus sie in prächtig aufsteigender Linie geradeaus, wie ein Adler der stolzen Sonne entgegenfliegt, wie es eine Inschrift des preussischen Adlers verkündet: Non soli cedit. Noch aber dürfen wir den Anblick der frohen Aussicht uns nicht gewähren, wo unsere politische und geistige Entwicklung diesem Punkte wenigstens nahegerückt ist, und müssen erst noch die weitere Geschichte des unheilvollen Herabgleitens von der erreichten Höhe im Anfang unserer neueren Geschichte verfolgen.

Die eingangs erwähnte Entartung der Reformation brachte die ihr entsprechenden Früchte für den Verlauf unserer Geschichte hervor. Der echte Geisteskampf, wie er in den Tagen der Reformation mit aller schneidigen Kraft, mit allem unerbittlichen Ernst gekämpft wurde, bringt nach heilsamen Erschütterungen Lust

und Leben in die matten Glieder. Indem er die der Nation fremdartigen Elemente aussondert und unerbittlich bekämpft, lässt er hingegen den edlen Kern der Nation erst die rechte Freude an sich gewinnen. Er wird die magische Leuchte, welche die der Nation unbewusst innewohnenden Schätze beleuchtet, indem er sie mit Stolz ein nur ihr eigentümliches Leben gewahren lässt. Eine Nation aber, die sich erst empfinden gelernt hat, als eine, eigentümliche, durch die gleichen, geistigen Regungen verbundene, wird nun auch die edlen Güter, derer sie sich bewusst geworden ist, mit allem Stolz zu verteidigen wissen. — Ganz entgegengesetzte Wirkung brachten aber die kläglichen theologischen Zwistigkeiten und Zänkereien hervor, die aus einem Kampf des Geistes mit dem Geiste in einen Federkrieg ausgeartet waren. Sie brachten Entfremdung und Erbitterung bis in die einzelnen Glieder der protestantischen Gemeinschaft und kehrten so den Kampf, der dem gemeinsamen Gegner gelten sollte, in wahnsinnigem Eifer gegen sich selbst, erfüllten die Fürsten gegen einander, die Städte gegen die Fürsten, die Fürsten gegen die Städte mit Misstrauen, Neid, auch wohl offenbarem Hass. — So konnte es denn nicht anders kommen, als dass bei Beginn des selbstmörderischen Bruderkrieges, in dem der nur überraschte, aber nicht bezwungene katholische Gegner seine ganzen Kräfte ins Feld schickte, um seine alte Stellung wieder zu erringen, die Protestanten nur das Schauspiel einer „kleinen Seele boten, auf die das Geschick eine grosse That gelegt hat". Und als nun in den heissen Kampfesumarmungen der Gegner die Macht der Protestanten zerschmolz, wie Schnee in der Hitze, da mussten sie zu der Widersinnigkeit sich entschliessen, wie sie die Geschichte kaum zum zweiten Mal aufweist, nicht nur Schwedens Hilfe anzurufen, sondern auch endlich, halb zögernd halb gedrängt von der bitteren Notwendigkeit, des alten Erbfeindes Frankreichs Hilfe herbeizurufen, das mit gierigem Auge schon lange darauf gelauert hatte, wann bei dem Streit der beiden Brüder sich die Gelegenheit bieten sollte, unterdes auf eigene Faust das Haus des Vaters zu plündern. — Da zeigten uns die Genialität Richelieus und der Übermut Ludwigs XIV. auf handgreifliche Art, dass alle theologischen Kämpfe, wie unwider-

stehlich ihre Urheber auch von ihrer welt- und seelenbeglückenden Thätigkeit überzeugt sein mochten, doch noch nicht hinreichten, eine lebendige Schutzmauer um Deutschland zu ziehen.

Da brachen die trübsten Tage über Deutschland herein, da siegte tückischer Verrat über deutsche Treue. Da wurden uns unsere Kleinode entrissen, Elsass und Lothringen und Strassburg mitten im Frieden geraubt. Aber nicht genug, dass Deutschland politisch unter die Botmässigkeit Frankreichs gekommen und der frechen Willkür der Franzosen rettungslos preisgegeben war; noch tiefer ging es, dass auch der deutsche Geist von Frankreich besiegt wurde. Deutschland lernte seine eigenen herrlichen Geistesschöpfungen, die ihm eben erst erblüht waren, verachten und horchte dafür mit gierigem Ohr den verführerischen Sirenenklängen der ausländischen Zierlichkeit und Witzelei. Die kernigeigentümlichen Werke der Männer aus dem Reformationszeitalter, eines Luther, Hans Sachs, Ulrich von Hutten, Fischart u. a. wurden wie ein abgenütztes Kleid in den Schrank gehängt und dafür der modische Putz französischer Geistesblitze zur Schau getragen. Die klangvoll starke Sprache unserer edlen Geister sah man nur verächtlich über die Achsel an, als wäre sie der ungelenke Versuch einer wilden Jugend gewesen, die jetzt der kühlen Nüchternheit und wohlerzogenen Regelmässigkeit des feineren Lebens gewichen wäre. Und während allein der ideale Geist unserer Sprache, mit den wehenden Winden über den Ocean getragen, es Shakespeare ermöglichte, seinen Riesengestalten eine Sprache in den Mund zu legen, schämte man sich bei uns des gewaltigen Schösslings, der aus unserem verwandten Fleisch und Blut entsprossen war, und wandte sich weg vom Glanz der Sonne Shakespeares, um bei dem bleichen, glanzlosen Licht der französischen Dramatiker schwächlich umherzuwandeln, und als blinde Bewunderer vergafft zu sein in die elegante, nach allen ängstlichen Gesetzen des Salons sich abwickelnde Darstellung von Welt- und Menschenschicksal eines Racine oder Corneille. So ward Frankreich Geissel und Zuchtrute für die Sünden deutscher Abstraktheit und Gelehrsamkeit, und schwer lastete der französische Bann auf deutschen Gauen, dass keine Rettung von der erstickenden Last möglich schien. — Aber während es

die vorangegangene Abstraktheit Deutschland nicht zu Gemi
führen konnte, wie tief es gesunken war, wie sie keinen edlen Ma
erweckte, der sich zerstörend gegen sie gewandt hätte, zei
der immer tiefer um sich greifende fremdländische Einfluss Deuts
land mit erschütternder Klarheit sein entstelltes Antlitz
Spiegel und peitschte die Edlen aus langer, träger Ruhe a
endlich ihrem Vaterland als Retter zu erstehen. So standen
rade in den Zeiten der tiefsten Not die Helden auf, die endli
Schamgefühl darüber, dass Fremde auf heimischem Boden haust
und regierten, antrieb, dem lange vertrockneten Volksquell wied
eifrig und mit aller Anstrengung nachzugraben und nicht
rasten und zu ruhen, bis aus dem tiefverschlossenen Grunde d
Bodens ihnen der helle Spiegel des Quells freudig entgegenblitz
Dieser Held auf politischem Gebiet war einer der grössten Fürst
aller Zeiten, der Grosse Kurfürst Friedrich Wilhelm, den edl
Zorn über das immer tiefere Vordringen der frechen Nachba
in Deutschland und heftige Sorge um sein eigenes, mit väte
licher Fürsorge verwaltetes Land antrieben, unter den entzweite
entmutigten Protestanten als ein Retter in der Not aufzustehe
Und wenn er auch nicht alles vollenden konnte, was seine stol
ruhmvolle Seele bewegte, so erlangte er doch den unschätzbare
Vorteil, sein Land gefestigt und gesichert und vor allem dur
Ruhmesthaten verherrlicht, die wie ein immer neu antreibend
Stachel zur Ehre in seinen Nachkommen weiter wirken sollte
seinen Erben zu hinterlassen. Und so ward gerade in jene
Tagen, als von den furchtbaren Schlägen, die Frankreich gege
die Thore Deutschlands richtete, der alte römisch-deutsch
Kaiserthron arg ins Wanken geriet, um von da ab nur noch ei
sieches, kümmerlich gefristetes Scheinleben zu führen, beförde
und beschleunigt durch Frankreichs Widerstand, ein neues Rei
in deutsche Erde gesenkt, das zunächst zwar nur zu einem frisc
grünenden Bäumchen emporwuchs, sodann aber männlich erstarkt
und durch alle Stürme und Wetter hindurch zu einem mächtige
Baume emporwuchs, der seine dick belaubten Zweige nach alle
Seiten hin ausstreckte, um endlich mit prächtig sich wölbende
Kaiserkrone des neuen deutschen Reiches, das ganze weit
deutsche Vaterland schützend und schirmend zu beschatten

Den Nachfolgern des Grossen Kurfürsten gelang es sodann, was jener begonnen hatte, zu erhalten und zu vermehren, bis der Grosse Friedrich, gestützt auf die ununterbrochen wirkenden Vorteile seiner Vorgänger es wagen konnte, mit fast ganz Europa den Kampf um die Existenz und Vermehrung seines Staates aufzunehmen, und durch mächtige Begeisterung gehoben, durch die Tapferkeit seiner Armee unterstützt, die Glücksgöttin zur Seite, den Krieg zu einem fast wunderbar erscheinenden glücklichen Ende führte.

Der Geistesfrühling in der deutschen Dichtung. Periode der vollendeten Lyrik und Anfänge des Dramas.

Während der königliche Held von Sieg zu Sieg flog, war auch unterdessen eine gänzliche Veränderung mit dem deutschen Geistesleben vorgegangen. Nach kaum leisen Anzeichen von lebenspendenden Wolken, die am Horizont heraufgezogen waren, träufelte urplötzlich[1]) mächtiger Himmelsregen auf den verstaubten deutschen Geisteswald herab; die Staubdecke floss hernieder, und die dürren Zweige des Waldes belebten sich wieder mit frischem, üppigem Grün; die frohen Sänger des Waldes kehrten in den verlassenen öden Raum zurück, und ihr wonnevoll zwitschernder Gesang entzückte wieder aus den dicht belaubten Bäumen hervor Ohr und Herz. Und da trat der edle Sänger Klopstock herein in die heilige Mitte des Waldes und stimmte an seine Zither gar gewaltig und lieblich, und sang von allem, was edel und begeisternd die vertrockneten Herzen wieder höher schlagen liess, den trockenen Schulstaub aus den Reihen der Aufhorchenden verjagte und wieder frische Natur in ihre Herzen goss; das Andenken an die fremdländischen Geistesschöpfungen auslöschte und die Zuhöhrer wieder kraftvoll zu mahnen wagte an deutsches Leben, deutsche Wonnen und Schmerzen, nach langem Vergessen ihnen die teure Gestalt Luthers wie aus tiefem

1) Klopstock hatte jedenfalls den poetischen deutschen Geist nach langer Dürre zuerst wieder erweckt; der deutsche litterarische Geist überhaupt war auch in der vorangegangenen dürftigen Zeit nicht ganz ohne wirksame Vertreter geblieben, von denen wir u. a. nur Pufendorf und Thomasius nennen.

Dunkel wieder an helles Tageslicht hervortreten liess, endlic das vergeblich abmattende Wühlen der Gelehrsamkeit aus de gequälten Köpfen und Hirnen verbannte und wieder Leben, Ge nuss, Freude, Liebe und der Unsterblichkeit schönen Kran predigte. — Da es aber mit Klopstocks Poesie nicht die Bewandt nis hatte, die wir bei der jedesmaligen Wiedererhebung deutsche Kraft voraussetzten, dass sie nämlich im Kampf gegen den fran zösischen Einfluss geboren und grossgezogen wäre, sondern viel mehr eine schöne unwillkürliche Äusserung deutschen Geiste war, so kamen ihm zwar alle Edlen mit jubelnder Begeisterung entgegen; von seiten der anderen aber, die noch in alle Laste der vorangegangenen Zeit versunken waren, schallte ihm nu höhnischer Spott entgegen, und eine Flut von Schmäh- und Schimpfreden ergoss sich von den Gottscheds und Genossen über ihn, als wäre er ein Schwärmer, überspannt oder gar verrückt. So fremd war Deutschen die unverfälschte Äusserung ihres eigensten Wesens geworden. Allerdings wäre dieser Schaden von keiner grossen Bedeutung gewesen, wenn er sich nur gegen Klopstock gewandt hätte, da dieser sich mit dem Beifall der Edlen persönlich wohl begnügen mochte. Da aber die Gemeinheit durchaus im Vordergrund der Öffentlichkeit steht und ihren Neid und Hass gegen einen grossen Mann ebenso breit auszuschreien pflegt, als die Edlen selbst mit ihren Beifallsbezeugungen keusch zurückhalten, so kam die eine mächtigste Wirkung Klopstocks, auf die eben alles ankam, dass nämlich die Erhabenheit seiner Poesie die Nachfolger von der Seichtigkeit und Gewöhnlichkeit ihres Zeitalters erlöste und zu höheren Stoffen hinaufführte, in höchste Gefahr, vom Schwarm der Menge erdrückt und weggeschwemmt zu werden. —

Da stand in demselben Sachsenland, in dem einst Martin Luther gegen den römischen Papst gedonnert hatte, ein Mann gleichgearteten Charakters auf, der berufen war, das in Klopstock wiederauferstandene deutsche Element im heissen Kampf vor aller Welt zu verteidigen, zugleich aber von den ihm noch beiwohnenden unlauteren Elementen zu reinigen und zu einer höheren Stufe der Vollkommenheit emporzuheben, — dem Körper der Poesie, dem Klopstock Fleisch und Blut gegeben hatte, ein festes

markiges Knochengerüst einzusetzen, die Poesie Klopstocks mit den inzwischen geschehenen politischen Grossthaten zu vermählen und ihr aus dem heiligen Waldesrauschen hervor, in dessen einsamen Schauern Klopstock gedichtet hatte, den Weg mitten in die Nation hineinzubahnen und sie vor das helle Tageslicht zu fördern, — Gotthold Ephraim Lessing. Recht im Gegensatz zu Klopstock war dieser Mann in allen Fesseln seiner Zeit gross geworden, und wie Herakles in der Wiege von zwei Schlangen zugleich umwunden, von der Gelehrsamkeit und der blinden Bewunderung französischer Poesie. Aber was jede geringere Kraft hätte ersticken müssen, das ward gerade seiner ungewöhnlich kraftvollen Natur Stachel und Anreiz zur höchsten Wirksamkeit. Er bekämpfte einen Gegner durch den andern. Indem er von der Wissenschaft Gründlichkeit und Strenge borgte, trieb er mit aus ihr gewundenen Ketten und Schlussfolgerungen die abspringenden Franzosen in die Enge; und wiederum mit einer Lebhaftigkeit, Gewandtheit, Vielseitigkeit und proteusartigen Verwandlungsfähigkeit, deren Ursprung aus dem französischen Esprit und dem prickelnden Voltaireschen Element man noch deutlich erkennt, warf er die Pedanterie der Gelehrten spielend über den Haufen und durchdrang die Wissenschaft mit einem gewaltig sprühenden Leben. So warf der wundervolle Mann eine Schlacke der Gelehrsamkeit nach der anderen von sich und tauchte immer freier, in immer reinerer Menschlichkeit aus der umschlingenden Beengung hervor. So blieb endlich keine Enge, kein Schlupfwinkel, aus denen nicht sein gewaltiger Schlachtenruf, jubelvoll erklingend, den französischen Einfluss auf deutschem Boden aufspürte und verjagte, bis er den Krieg in ihr eigenes Land hineinspielte und die schönste, reichste und herrlichste Provinz in den Geisteslanden, die der Dramatik, mit seinen Keulenschlägen ihnen für immer entriss. Und da der Philosoph sagt, dass mit der Erkenntnis des Falschen sich die Wahrheit von selbst mit einstellt, so konnte jetzt die glanzvolle Sonne Shakespeares aus dem davonfliehenden Gewölk, das der rüstige Kämpfer verscheucht hatte, siegreich hervorbrechen und mit ruhiger Majestät von dem nunmehr blauen Himmel Besitz ergreifen. So hatte Lessing erst auf dem wichtigsten Gebiet, das Klopstock

noch unberührt gelassen hatte, und in dem die fernere E
wicklung unseres poetischen Schaffens in der Hauptsache v
laufen sollte, auf dem der Dramatik, den Einfluss der Franzo
gebrochen und als erster in Deutschland die Forderung des Dra
als entsprechendsten Ausdruck des deutschen Geisteslebens a
gestellt. — Aber kaum hatte Lessing zum Staunen der gan
Welt diesen Kampf vollendet, als er, unfruchtbares Lob hin
sich lassend, schon zu gefahrvolleren Thaten fortschritt und
Jünglingskraft und Mannesweisheit den Kampf gegen jenen Fe
begann, der zäher ist als die lernäische Hydra, — gegen
orthodoxe Geistlichkeit. Und wie aus dem gewaltigen Kam
den Lessing mit den französischen Schriftstellern geführt ha
als reife Frucht die Erkenntnis und Einführung des einen Geist
riesen und Geisteshüters an der Thür des deutschen Palast
Shakespeares, erblüht war, so erblühte aus dem Kampf mit d
lutherischen Pfaffen die Erkenntnis und Einführung des ande
Geistesriesen und Geisteshüters, Spinozas. Oder um es objek
auszudrücken, wie im Kampf mit den Franzosen das Ideal d
wahren Dramas in Lessings Seele aufgegangen war, und er
erste Forderung für deutsches Geistesleben das Drama aufgeste
hatte, so verdankte er dem Kampf mit den Geistlichen die re
Erkenntnis der wahren Philosophie. Als zweite Forderung, d
mit der ersten zusammenfloss und sie nur erweiterte, stel
er das von der höchsten Philosophie durchtränkte Drama
Muster und Endziel unserer Entwicklung vor die Nation hin,
und in seinem letzten und erhabensten Werk, der „Erziehu
des Menschengeschlechts", erschallten schon die schmetternd
Siegestrompeten, die den Sieg des Ideals von weitem, wie no
aus gedämpfter Ferne verkündigten, um dann in Goethes Fau
schon voller und gesättigter in die breite Mitte des Schauplatz
vorzudringen, und endlich in des grossen Ludwigs Werken,
Beethovens Egmont, Fidelio, in seiner Symphonie Eroika u
endlich in seinen letzten alles überragenden Symphonien von d
C-moll bis zur Neunten, in vollen, lauten, alles übertönend
Siegesjubel auszubrechen und die ganzen weiten deutschen Lan
mit ihren gewaltigen Jubelrufen nah und fern widerhallen
lassen. — So war denn allerdings Lessing der erste Geni

der Neuzeit, der allen folgenden hervorragenden Männern den Weg wies, und ist insofern mit vollem Rechte an die Spitze der ganzen neuesten Entwicklung unseres Geisteslebens zu stellen. Doch wirkte durch die ganze erste Blütezeit der Litteratur noch Klopstocks Einfluss nach, und der von Klopstock in den ersten Gesängen der Messiade angestimmte Ton, durch die Philosophie, die Lessing inzwischen in die deutsche Poesie eingeführt hatte, zugleich geklärt und vertieft, klang in das enge, hochgewölbte, gotische Zimmer Faustens [1]) hinein, um sie allerdings zu einem Meer von bis dahin unerhört tiefem Herzenssehnen anzuschwellen. So übernahm der sieghafte, glückselige Jüngling Wolfgang Goethe das ganze reiche Erbe dieser übermächtigen Zeit. Von dunkler Lockenpracht so frei das schöne Haupt umwallt, als wäre er wie ein Gott aus olympischen Höhen herabgekommen, der Welt Gewähr zu leisten für die ewige Heiterkeit des himmlischen Lebens von Göttern, das mächtige schwarze Auge glänzend vom Weine seiner Heimat, inmitten der herrlichsten Rheinnatur erzogen, die sprechendsten Denkmäler deutscher Kunst zur Seite, aller Mädchen sehnsüchtige Blicke nach sich lockend, das edelste Weibesherz, Friederikens, sein eigen nennend; getragen von einer Schaar von Freunden, die ihm begeistert zujauchzten und stolz auf ihn als auf ihren Führer, ihren König hinblickten; vom brausenden Beifall eines grossen Teiles des deutschen Volkes als erster von allen deutschen Dichtern anerkannt, zu einer Zeit, wo es nicht stumm war in deutschen Landen, sondern von allen Höhen und Thälern, aus Wald und Busch, aus Feld und Flur tausendstimmiger Gesang zum Himmel erscholl, stand der junge Goethe auf der reichen Höhe des Lebens „Weit, hoch, herrlich den Blick rings ins Leben hinein!“

Aber so gewaltig auch die Höhe war, die der deutsche Geist erklommen hatte, so reich auch seine Schöpfungen waren, mit denen er die stolzen Höhen anbaute und bevölkerte, der Grund, auf dem das Gebäude ruhte, war noch unsicher und schwankend

1) In der That kehrte das Verhältnis zwischen Gottmensch und Satan, aber aus der religiösen Vorstellung in die Philosophie erhoben, in Faust und Mephisto wieder.

und sollte mit gewaltigem Sturze das stolze Gebäude noch e
mal in den Staub begraben, bis es erst wieder langsam, a
fester und sicherer als das erste Mal, sich stattlich und glänz
zur erhabenen Wolkenhöhe erheben sollte. Oder um aus d
Bilde herauszugehen und eigentlich zu sprechen: So herrlich
Siege waren, die Friedrich der Grosse über seine Gegner
fochten hatte und so gross auch die Früchte waren, die sie sein
Lande brachten, so fehlte doch seinem Staate noch dasjeni
Element, das erst die tausend kleinen Räder des Staates
einem völlig in einander greifenden Ganzen verbindet, zwisch
die getrennten Stände, Berufsarten, Gewohnheiten aller Bürg
Kitt und Mörtel bringt und sie so zu einem, von einem gemei
samen freien Willen und Interesse durchwebten Ganzen mac
Es fehlte, wie sehr auch die persönliche Kraft und Heldenhafti
keit des Herrschers für die Zukunft seines Staates Bürge se
mochten, ein alle Glieder der Nation mit dem Fürsten, und al
Theile der Nation mit einander verbindendes freies politisch
Leben. — Und wie das Gegenbild eines vollendeten Staates i
geistigen Leben ein vollendetes Drama ist, so ist auch das geisti
Leben einer Nation erst zum Abschluss gebracht, wenn al
Poesie und Begeisterung, die in ihm vorhanden sind, sich zu
Drama verdichtet haben, dem vollen Spiegelbild des öffentliche
Lebens der Nation, in dem individuelles Dichterleben und al
die grossen, die Öffentlichkeit im Innersten bewegenden und au
regenden Fragen und Probleme zu einem einzigen dichterische
Bilde verschmelzen; und diese höchste Stufe des geistig-dicht
rischen Schaffens war damals noch so wenig erreicht, wie i
politischen Leben Deutschlands der echte nationale Staat. — Nu
haben wir zwar bereits gesagt, dass schon in dieser Periode Lessin
die Forderung des Dramas aufgestellt hatte. Er hatte sie abe
nur aufgestellt, nicht erfüllt, indem er zwar das bürgerlich
Drama mit dem herrlichsten menschlichen Inhalt erfüllte, abe
das höchste, erst vollkommen befriedigende Drama, die Helden
tragödie, in keinem seiner Werke in Angriff nahm. In Goethe
Faust war sodann von seiten des blossen dramatischen Stoffe
der Forderung des Dramas zwar in einer so herrlichen Weis
genügt, wie es nur die kühnste Phantasie sich hätte ausmale

können; aber eine dramatische Behandlung des dramatischen Stoffes war darin von vornherein aufgegeben. So wies denn auch der Faust über sich selbst hinaus, und das „Her zu mir", mit dem der erste Teil schloss, galt nicht nur Faust. Es schallte auch Deutschland entgegen, das von „Frankreich-Mephisto" noch auf eine neue Bahn voller Leiden und Verwirrung gerissen werden sollte, ehe es durch Schmerzen immer tiefer und tiefer geläutert, durch die Angriffe auf sein innerstes Wesen immer mächtigere Kräfte entfaltend, endlich aus den gewaltig umschüttelnden Wogen, aus denen es bis jetzt nur eine blühende, fruchtbare Insel erreicht hatte, an den festen Strand stossen und sein gewaltiges Schiff, das es durch die Wogen dahingetragen, ans friedenreiche Ufer ziehen durfte. —

Entwicklung der deutschen Geisteskultur von Friedrich dem Grossen bis zur Gründung des deutschen Reiches.

Zunächst aber begann aus dem politischen und geistigen Leben jener Zeit der Geist schnell zu schwinden. In der Armee Friedrichs des Grossen, die sich unter der organisatorischen Kraft seines Genies zu einer kampfgeübten und kampfbegeisterten ausgebildet hatte, begann bald wieder jene Lust am blossen Spielen mit militärischen Formen, die schon damals die allerdings erst später aufgekommene spöttische Bezeichnung „Paradesoldaten" rechtfertigte. Zugleich begann auch zu jener Zeit die schroffe Scheidung der Stände sich herauszubilden, die vom Volk dann auch auf die Armee übertragen, den Geist der Einmütigkeit und des gegenseitigen Vertrauens untergrub. — Was aber die poetische Blüte betrifft, so könnte man, wenigstens im Hinblick auf die Darstellung unserer Litterarhistoriker, stutzig werden und zweifeln, ob der Verfall der Poesie mit dem politischen Verfall Hand in Hand ging, denn diese verlegen den höchsten Glanzpunkt unserer Litteratur erst jetzt in die sogenannte Schiller-Goethe-Periode, also in die Zeit der tiefsten nationalen Schmach. In der That aber — und das nächste Kapitel soll diese Wahrheit so überzeugend wie möglich darthun — war der Prometheusfunke auch schon in ihr erloschen, und

nur eine künstliche und daher innerlich unlebendige Wieder
lebung konnte das Volk glauben machen, die Poesie lebe n
warm und leibhaftig, wie man wohl in alten Zeiten einen scl
gestorbenen Fürsten vor dem Volke aufstellte, das nur aus
ehrerbietigen Entfernung, in der es sich gewohntermassen
dem Fürsten hielt, ihn noch für lebendig halten konnte. — Di
mal sollte aber die Strafe furchtbar und schnell sich nahen.
Frankreich hatte sich nämlich unterdessen ein Schauspiel vor
reitet, auf das die ganze französische Geschichte mit Notwend
keit hindrängte. Es genügt uns hier, nur das Hauptmoment:
den Ausbruch der französischen Revolution anzugeben. Sch
die Siege und Triumphe, die Ludwig XIV. über Deutschla
Holland und England davongetragen hatte, waren bei all
Glanz, der von ihnen auf den König und die Grossen des Lan
zurückgefallen war, nur mit den grössten Opfern des Volkes u
der niederen Klassen erkauft worden. Als dann aber die Na
folger Ludwigs XIV. zur Zeit, als Frankreich seine grosse Ro
in der europäischen Politik schon ausgespielt hatte, nichtsdes
weniger in dem alten Glanz erscheinen wollten, in dem nun e
mal ganz Europa den Hof von Versailles zu sehen gewohnt w
ja ihn noch bis ins Sinnlose erhöhten; als ferner die Hofleu
aus welchen damals aber fast das ganze vornehme Frankrei
bestand, jeder auf seine Weise ihren Herrn und Meister na
ahmten, da musste das Volk mehr und mehr die schmutzige Kel
seite des in falschem Gold glänzenden Gemäldes werden und
eine Rohheit und leidenschaftliche Wut geraten, die nun ihr
seits wieder ebenso masslos waren, wie der Luxus und die Hei
losigkeit der Grossen. Da stürzte in furchtbarem, Ohr und Si
betäubenden Krachen das ganze lügenhafte Gebäude zusamme
schwarze, grauenvolle Nacht senkte sich auf die öden Trümm
herab, in deren düsterem Schein rasende Furien, vernichtung
schwangere Feuerbrände in den Händen schüttelnd, Flamm
und Vernichtung auf alle lebenden Wesen warfen, und Dant
grause Hölle auf die schöne Erde verpflanzten. Endlich ab
verdichtete sich das fessellose, düstere Element zu einer b
stimmten Gestalt, der Napoleons I. der von seiten der bloss
Kraft der Ausführung, unbekümmert darum, ob diese zu

Guten oder Bösen führt, allerdings einer der gewaltigsten Menschen ist, die je lebten —, in dem nun alle Keime des Wahnsinns, die in Frankreich je gesät worden waren, aufgingen, in dem alles, was in Ludwig XIV. an unersättlicher Herrschsucht und Zerstörungslust lebte, alles, was die französischen Dichter an glutvoller Leidenschaft hatten, alles, was an Rhetorik und Deklamation, an Effekthascherei und falschem dramatischen Aufputz im französischen Naturell lag, ins Ungeheure vergrössert, sich zu einer Gestalt zusammenballte, die wie ein Ungetüm aus dem brodelnden Hexenkessel der Revolution emporstieg, um den in Frankreich angezündeten Feuerbrand über ganz Europa hin verheerend auszubreiten. So erscheint das ganze Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland in Napoleon I. als seinem Mittelpunkt in seiner höchsten Durchsichtigkeit und Klarheit, indem Napoleon als zerstörungswütiger Mephisto neben Deutschland, den segensvollen Faust, tritt, so dass wir auf Napoleon, den Sohn der Revolution, die Worte Fausts an Mephisto anwenden können: „So setzest du der ewig regen, der heilsam schaffenden Gewalt die kalte Teufelsfaust entgegen, die sich vergebens tückisch ballt! Was anders suche zu beginnen des Chaos wunderlicher Sohn!“ — Nun ergoss sich aber der ganze wütend angeschwollene Strom über Deutschland, welches der unerwarteten ihm über den Kopf gewachsenen Flut keine schützenden Mauern entgegenzusetzen hatte, und ein jäher Schlag brach das stolze Werk vieler Jahre. Der Unglückstag der Schlacht bei Jena legte jede lebensvolle politische Entwicklung in Deutschland mit kurzer Ausnahme der Freiheitskriege auf mehr als fünfzig Jahre lahm. —

Seit dieser Zeit nun, unter dem Einfluss der schrecklichen Unglücksfälle, die Deutschland betroffen hatten, sowie einer ganz eigentümlichen Wirkung unserer eigenen dichterischen Blütezeit, begannen in Deutschland sich zwei entgegengesetzte Richtungen geltend zu machen, die allmählich ganz Deutschland, und zwar in Politik wie Litteratur, in zwei, einander scharf gegenübertretende Heerlager teilten. Die Einen drängten, im Hinblick auf die wechselnden Geschicke Deutschlands, endlich auf Entscheidung, und wollten jede andere Aufgabe hintenangesetzt

wissen, um nur erst ein, wenn auch noch so bescheidenes, sicheres Gebäude in Deutschland zu errichten, in dem man zu allen Zeiten vor Sturm und Wetter Schutz finden könne. Die Anderen hingegen waren aus einem eigentümlichen Missverständnis und unter dem Einfluss einer beginnenden falschen Richtung unserer Litteratur dazu gekommen, sich in einem unbestimmten, allgemein menschlichen Freiheitselemente zu bewegen, in dem eine sichere und feste Gestaltung Deutschlands zwar nicht grundsätzlich hintenangesetzt wurde, aber thatsächlich doch weit im Hintergrund vor der Feststellung und Ausbildung der kosmopolitischen Freiheitsideen blieb. Beide Prinzipien hätten in ihrer Vereinigung zu einem, von edler allgemein-menschlicher Freiheit durchleuchteten, dennoch eigentümlich deutschen Staats- und Kunstleben führen müssen; und in der That sollten später zwei mächtige Persönlichkeiten berufen sein, die eine in der Politik, die andere in der Kunst diesen Weg einzuschlagen und mit glücklichem Erfolg durchzuführen. — Weil aber diese Parteien nicht aus dem Bewusstsein der Kraft, sondern durch schwere Unglücksfälle gezeitigt ins Leben traten, wussten beide sich von vornherein nicht auf einen umfassenden freien Standpunkt zu stellen, sondern jede glaubte in ihrer Ansicht die allein richtige gefunden zu haben und hielt sie mit Hartnäckigkeit als die allein heilsame fest. Die einen wollten zwar Entscheidung in Deutschlands Geschick, aber nicht auf dem Wege einer gesunden Entwicklung, nämlich mit Aufnahme aller dazwischenliegenden Entwicklungsstadien in die neue Gestaltung; vielmehr wiesen sie diese eigensinnig zurück, um zu alten, längst abgethanenen politischen und künstlerischen Perioden Deutschlands zurückzukehren. Und wie diese Partei die neuen Entwicklungsmomente der deutschen Geschichte nicht gelten lassen wollte, so rissen sich jene in thörichtem Hochmut von der glorreichen alten deutschen Geschichte los, verspotteten mit dem Beschränkten auch das Grosse des Mittelalters, sahen selbst die Reformationszeit verächtlich über die Achsel an, liessen Lessing nur so mit unterlaufen, verwarfen Goethe, und sahen nun erst in Schillers freiheitsdürstenden Jugendwerken und den Errungenschaften der beginnenden französischen Revolution das eigentlich neue, der Welt geoffen-

barte Evangelium. Das tiefsinnige Wort des Dichters von der unbedingten Ruhe sollte eben auch hier verhängnisvolle Anwendung finden; und während anfänglich beide Parteien, wenn auch in ihren Irrtümern, frische und energische Regsamkeit zeigten und ein Schimmer von Kraft und Poesie auf ihnen ruhte, begannen alsbald die gelehrten Todtenhühner, welche in diesem Fall einerseits die politisierenden Professoren, andererseits die Litterarhistoriker waren, zu scharren und zu kratzen und unendlichen Staub aufzuwirbeln, zum unfehlbaren Zeichen, dass das politische Leben der Nation, wie die herrlichen Geistesschätze unserer grossen Litteraturperiode schon wieder Leichname geworden waren. — In der Politik äusserte sich die Thätigkeit der Professoren und Gelehrten nun darin, dass sie den lebendigen Inhalt, der beiden Parteien bei aller Entstellung als Kern innewohnte, in eine abstrakte Schablone verwandelten, so dass bald nicht mehr die Rede davon war, wie beide Parteien etwa auf die Geschicke Deutschlands einen thatkräftigen Einfluss gewinnen könnten, sondern wie ihre beiderseitigen Prinzipien abzugrenzen und wissenschaftlich zu formulieren wären. In der Litteratur aber fielen die Wagners, von denen es heisst: „Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet, der immerfort an schalem Zeuge klebt, mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt und froh ist, wenn er Regenwürmer findet," über den „Faust" her, und trieben ganz in der Weise, wie wir es vorhin beim Reformationszeitalter geschildert hatten, ihr Erläuterungs- und Erklärungswerk an Shakespeare, Spinoza, Lessing, Goethe, und zwar mit solchem Erfolg, dass bald ganz Deutschland die erhabenen Geisteshelden nicht mehr nach der ihnen innewohnenden idealen Hoheit kannte, sondern ein jeder nach den ihm passenden Privatabsichten ihre Werke missdeutete und für sich ausbeutete. — Betrachten wir jetzt zunächst, auf welchem Wege sich Deutschland in der Politik aus dieser Not errettete. Der Anfang des Jahres 1848 fand ganz Deutschland in zwei Parteien geteilt, wie einst die Welfen und Waiblingen. Hüben schallte es Junkerrechte, drüben Freiheitsrechte, aber meist war es schon dahin gekommen, dass beide mit der gleichen abstrakten Leerheit und der gleichen wütenden Unverträglichkeit verteidigt wurden.

Und als nun Frankreich das Schauspiel der grossen Revolution zum zweitenmal im kleinen wiederholte, fiel der Brennstoff in Deutschland auf empfänglichen Boden, und hell loderte die Flamme der Zwietracht zwischen den in wildem Kampf sich gegenüberstehenden Parteien auf. Aber während die gutmütig idealistischen Deutschen die von Frankreich ausgegebene Parole der Freiheit für baren Ernst hinnahmen, machten die Franzosen nach Art praktischer Menschen, eine rasche Wendung von der alle Welt beglückenden Freiheitsideen zu höchst eigenen persönlichen Interessen und Zwecken, und der neue Cäsar Frankreichs, Napoleon III., wusste mit bewundernswürdiger Raschheit und Gewandtheit, klug die Verwirrung benutzend, welche durch die von Frankreich ausgegangenen Unruhen fast alle Länder Europas ergriffen hatte, noch einmal Frankreichs Glanz und Ansehen über ganz Europa hin zu verbreiten und fast herrschend zu machen, und ganz besonders, wohin der Kern seiner Absicht zielte, Deutschland in Schatten zu stellen. Und jetzt wäre Deutschland, um mit Homer zu sprechen, auch gegen sein Geschick verloren gewesen, wenn nicht dem deutschen Geist schon der Mann erstanden wäre, der nachdem er zuerst selbst zu den Junkern gehalten, später aber von Scham erfüllt, dass sein Vaterland, dass Preussen und Deutschland vor dem neuen Glanz Frankreichs in ohnmächtiger Nichtigkeit dastehen sollten, nicht unähnlich Luther, heftig mit den ihm angeborenen und anerzogenen Meinungen kämpfte, und, durch die heilige Not gereift, schnell mit scharfem Auge erkannte, dass weder bei den Verteidigern der Junkerrechte, noch bei denen der Freiheitsrechte, weder bei den Junkern, noch bei den Liberalen in ihrer damaligen Zusammensetzung der wahre Quell des Volkslebens fliesse, auf diese Erkenntnis hin innerlich mit einem Schlage mit seiner Vergangenheit brach — und nun an der Seite seines erhabenen Monarchen, der ihm eine „vom Andrang der Menge unbewegte" Gunst geschenkt hatte, die Schleusen des ewig in gleicher Klarheit fliessenden Quells deutscher Geschichte öffnete und über beide Parteien hin, und beiden gleich unerwartet, ein alle Dämme der doktrinären Sonderheiten, Einwendungen, Widerstrebungen durchbrechendes und überflutendes Meer echten nationalen Lebens

herüberleitete und so unserer siechen Politik neuen, sich ewig verjüngenden Lebensstoff einhauchte. — Brauche ich noch weiter zu erzählen, was jedes Deutschen Auge vor Freuden heller erglänzen lässt? Dass Frankreich als der urvorbestimmte Mephisto, der uns wieder in Napoleon III. so sprechend ähnlich entgegentritt, als es voll Schrecken gewahr wurde, dass Deutschland aus allen Zeiten der abstrakten Wissenschaft, sowie denen des Genusses, sich nun doch zur vollendeten lebendigen That herauserrettet hatte, von Neid und Grimm bewehrt, aber zu spät, gegen das sich schon vollendende Gebäude anrannte, sich nun aber nur an den felsenharten deutschen Mauern den Kopf zerschellte, und statt die Deutschen von einander zu trennen, vielmehr die vornehmste Ursache ward, dass die noch zaudernden Reihen der deutschen Brüder sich schnell zu einem unzerreissbaren Ringe schlossen, der mit eisernen Schritten in Feindesland eindrang und bis ins Herz des Landes vorschritt, um dort die glorreiche neue deutsche Kaiserkrone als herrlichsten Siegeskranz um die greise Stirn ihres erhabenen Kaisers Wilhelm zu flechten. So war denn Deutschland politisch frei, d. h. fähig, sich unabhängig und ohne Rücksicht auf all und jeden fremden Einfluss aus sich selbst und seinen eigensten Bedürfnissen heraus frei weiter zu entwickeln. — Aber eine blosse politische Befreiung unserer Nation ist doch nur eine unvollständige und kann die Nation noch nicht vollkommen über den Verlauf ihres Geschickes beruhigen und daher auch nicht vollkommen beglücken. Die politische Befreiung ist aber, wie wir gesehen haben, dadurch zustande gekommen, dass die Professoren und die Doktrinäre überhaupt, die nur deuteln und beschreiben können, aber weder das Richtige instinktmässig zu erfassen, und noch weniger es auszuführen verstehen, aus der Politik herausgedrängt worden sind und dafür ein überlegener schaffender staatsmännischer Genius an die Spitze der gesamten politischen Thätigkeit unserer Nation getreten ist. Soll nun das gesamte Geistesleben der Nation noch ferner überlassen bleiben den gelehrten oder schöngeistigen Erklärern, die nur das Alte unschmackhaft wiederzukauen verstehen, aber niemals einen eigenen schöpferischen Funken von sich geben können? — Sehen wir uns vielmehr um, ob wir nicht auch auf geistigem Gebiet

den Befreier zu begrüssen haben, der für unser geistiges Lebe dasselbe sein dürfte, was Fürst Bismarck für unser politische Leben war!

Vergegenwärtigen wir uns jetzt am Schluss unserer Da stellung noch einmal den Gesamteindruck der darin vorgeführte Ereignisse, so entnehmen wir denselben leicht zwei allgemein philosophische Grundsätze: Erstens, dass das wahrhaft Ideal allein das wahrhaft Praktische ist. Denn wir sahen, das Deutschland zu allen Zeiten, wo der Geist in ihm mächtig wa auch nach aussen hin gross und stark dastand uud über all Angriffe seiner Feinde triumphierte. Nur dann, wenn statt de echten Geistesthaten Reflexionen und Abstraktheit herrschte wenn statt der echten Geisteshelden die Gelehrten das Scepte führten in Politik, Kunst und Philosophie, wurde jedes feste un kräftige Handeln nach aussen hin gehemmt und Schritt fü Schritt auf unbegreifliche Weise gekreuzt. Auf der andere Seite aber sahen wir auch wieder, dass das rein praktisch Frankreich, das immer nur für den Augenblick lebte und sorgte welches immer schnell vorauseilte zu Thaten, aber eben so rasch bei der ersten aufsteigenden Schwierigkeit, wieder davon abliess sie gründlich auszubauen, zwar kurze glänzende Triumphe übe Deutschland feierte, die wie Seifenblasen eine Zeit lang bun und schillernd in der Luft schwebten, bis Deutschland, zu seine ursprünglichen Kraft und Bestimmung zurückgekehrt, sie i ihr Nichts zurückschleuderte, aus dem sie erstanden waren. — Zweitens entnehmen wir aus unserer Darstellung den Satz, de sich ungemein fruchtbringend für die ganze weitere Entwicklung unserer Schrift erweisen wird: dass die politische und geistige Blüte einer Nation, so wie die volle Gesundheit des Leibes und der Seele Hand in Hand gehen und von einander nicht getrennt zu denken sind, dass also im besonderen die geistige Blüte eines Volkes von der politischen bedingt ist und ohne politische Grossthaten einer Nation geistige unmöglich sind; aber auch umgekehrt: die politische Blüte eines Volkes hat nur dann Dauer und Bestand, wenn sie gleichzeitig, früher oder später, auch ein gesteigert geistiges und ideales Leben der Nation zeitigt und erblühen lässt. —

Zweites Kapitel.

Entwicklung des deutschen Dramas nach Goethe; das historische Drama Schillers.

Motto: Es ist das Vorrecht des Genies, und besonders eines solchen, welches eine neue Richtung einschlägt, ungestraft grosse Fehler zu begehen.
Voltaire.

1. Abschnitt.

Prophetische Periode der deutschen Dramatik, klassische Zeit. Beginn einer consequenten Entwicklung des heroischen deutschen Bühnendramas durch Schiller.

Wir haben im vorigen Kapitel die Geschichte der deutschen Poesie bis zu einem ihrer Höhepunkte verfolgt, den sie in den lyrischen Gedichten und in den lyrisch-epischen Dramen Goethes erreicht hatte. Wir haben gesehen, wie sie damals in der Lyrik ihre höchste Vollendung in unmittelbarer sinnlicher Frische, in voller realistischer Gegenständlichkeit erreicht hatte. Wir deuteten aber auch bereits darauf hin, dass Goethe, um diese ideale poetische Vollendung auch in seinen dramatischen Schöpfungen aufrechtzuerhalten, über die Grenzen des Bühnendramas hinausging, dass er in einer freien Form, die mehr der Lyrik und Epik, als dem wirklichen Drama angehört, seine mächtigen Gefühle ausströmte. Wenn wir die als rein poetische Erzeugnisse vollendeten Jugenddramen Goethes, einen Götz, Egmont und Faust genauer betrachten, so finden wir in der That, dass ihnen das erste Erforderniss eines echten Bühnendramas fehlt, die einheitliche Handlung, um die, wie um ihren festen Mittelpunkt, sich alle Begebenheiten, alle Gestalten des Dramas gruppiren.

Diese Dramen Goethes zeigen ohne Unterschied mehr eine lose epische Verknüpfung einzelner dramatisch gestalteter Scenen oder nur lyrischer Episoden, als eine durchgängig aus einer dramatischen Handlung heraus gestaltete einheitliche Durchführung In einem „Götz" ist das ganz augenfällig; wir haben es hier mit einer epischen Aneinanderreihung von Scenen zu thun, von denen einzelne in sich wohl einen dramatischen Charakter tragen denen aber die strenge Gruppirung um eine einheitlich durchgeführte Handlung fehlt. Das Leben des Helden in seinen einzelnen Episoden bildet hier allein den Mittelpunkt des Dramas, nicht aber, wie im echten Bühnendrama, eine einzelne begrenzte Handlung aus seinem Leben, in der wie in einem festgeschlossenen Rahmen sein ganzer Charakter sich auslebt und entfaltet. — Genau so verhält es sich mit „Faust". Auch hier bildet nur die Lebensentwicklung des Helden das einigende Band für das Drama; auch hier fehlt die geschlossene Handlung, in der sich sein Charakter, wie in einem eng umgrenzten Boden, nach allen Seiten hin dramatisch ausbreitet. Und selbst im Egmont, der noch das geschlossenste der drei Dramen ist, verleugnet sich der epische Charakter nicht; wirklich dramatisch wird das Stück erst gegen den Schluss hin, von Egmonts Gefangennahme ab.

Diese Schwäche der Goethischen Dramen war nun aber nichts Zufälliges, das, wie es von Litterarhistorikern und ästhetischen Schöngeistern oft behauptet wird, auf einen persönlichen Mangel Goethes an dramatischer Begabung zurückzuführen wäre, sondern sie war der notwendige und unwillkürliche Ausdruck der geschichtlichen Entwicklung, zu der die deutsche Poesie damals hingelangt war. Wir haben bereits im vorigen Kapitel die Analogie der poetischen mit der damals erreichten politischen Gestaltung in Deutschland festgestellt, und sie erklärt in der That hinreichend die Mängel der Goetheschen Dramen. — Wie Friedrich der Grosse als genialer Feldherr und Staatsmann zwar den deutschen Beruf Preussens vorbereitete, wie er den Grund legte für das dereinst wiederauferstandene Deutsche Reich, unter den damaligen Zeitverhältnissen es aber unmöglich zu schaffen vermochte, so schuf auch Goethe durch die vollendete, sinnlich-realistische Gestaltung seiner dichterischen Ideale wohl

die erste, unumstössliche und beständig fortwirkende Grundlage zu dem dereinstigen vollendeten deutschen Bühnendrama, hatte es selbst zu schaffen aber nicht die Kraft, weil seine Zeit nicht reif genug dazu war. — Aber nicht nur diese allgemeine Analogie besteht zwischen dem grossen Staatsmann und Dichter, sondern sie lässt sich bis ins einzelne hinein verfolgen, wie wir dies bereits im vorigen Kapitel darlegten. Wie Friedrich zwar das eine Element des echten Staatslebens darstellte, den genialen Herrscher, der persönlich für die Zukunft seines Staates eine gewisse Bürgschaft bot, so fehlte seinem Staate doch noch gänzlich das andere Element, das für einen vollendeten Staat notwendig ist, die politische Mitarbeit eines freien, mündig gewordenen Volkes, das an der Gestaltung seines Geschickes selbstthätigen Anteil nimmt. Genau dieselbe Gestalt hatte das Drama Goethes auf poetischem Gebiet. Goethe hatte wohl den idealen Helden, der die vollendete dichterische Wiederspiegelung des Wesens, der Ideen, Absichten, Pläne und Anschauungen des Dichters darstellte, in seinen Werken zum reinsten und höchsten Ausdruck gebracht. Aber neben diesem Helden, in dem sich die subjektive Gefühlswelt des Dichters aussprach, war das zweite Element des Dramas, das im vollendeten Drama so neben den Helden treten muss, wie im Staatsleben die lebendige Mitarbeit des Volkes neben die Persönlichkeit des Herrschers, die dichterische Darstellung der realen Welt, die den Dichter umgiebt, noch nicht in genau charakterisirter, deutlich umschriebener und fassbarer Gestalt zum Ausdruck gekommen. Wohl hatte auch Goethe die dem idealen Helden teils freundlich, teils feindlich gegenüberstehende Aussenwelt dargestellt, aber überall nur in ihren allgemeinsten Zügen, nirgends in plastisch umschriebenen, im einzelnen wohl unterschiedenen Charakteren. Er hatte seinem Helden Faust als Ausdruck der ihm entgegenstehenden unidealen Welt den Mephisto gegenübergestellt; aber dieser verkörperte die unideale Welt eben nur in ihren allgemeinsten Zügen, in einer gedanklich-symbolischen Gestalt, nicht in unmittelbar individueller Wiedergabe der unidealen Lebensmächte in ihrer besonderen Art.

Das war auch der tiefere Grund, weswegen die Einheit der Handlung seinem Drama fehlen musste. Diese Einheit ergiebt

sich erst dann, wenn um den Helden eine wirklich lebend strömende Vielheit von gleich stark ausgeprägten Individualitäte steht, zwischen denen, durch eine einzige Handlung mit de Helden in beständiger Wechselwirkung verknüpft, die Fäd der Handlung jeden Augenblick herüber und hinüber schiesse wie es in jedem Shakespeareschen Drama der Fall ist. In d Goetheschen Dramen waren hierzu aber immer nur einzelne A sätze gemacht; nirgends war das Prinzip zur vollen Durchführu gelangt. — Auf der anderen Seite war aber Goethe durch d tiefen und gesunden Instinkt seiner realistischen Natur, der si immer nur an Mögliches wagte, Unmögliches aber unwillkürli bei Seite liess, dazu veranlasst worden, lieber die strenge For des Dramas aufzugeben, als den freien Ausdruck seiner dicht rischen Gefühle zu beschneiden, und durch Rücksichtnahme a enge, ihm von aussen auferlegte Formen und Schranken verkürzen und zu verkümmern. Freilich gab er dafür auf, w allein ein wirkliches Bühnendrama ausmacht, die unmittelbar e greifende sinnliche Wirkung auf den Zuhörer. Er wollte ab lieber auf dem begrenzteren, ihm und seiner Zeit allein mö lichen Gebiete des lyrisch-epischen Dramas dichterisch Vollendet schaffen, als durch Rücksicht auf Bühnenanforderungen, dene er und seine Zeit nicht gewachsen waren, seine dichterische Ideale herabdrücken. Das Gesagte werden wir im Laufe d Darlegungen dieses Kapitels genauer verstehen lernen. Jet wollen wir uns erst der weiteren Geschichte der deutschen Dic tung und speziell der Bühnendramatik, mit der die erstere z nächst fast ganz zusammenfallen sollte, zuwenden.

Das politische Leben, das soeben in dem aufgeklärten De potismus des grossen Friedrich und anderer von ähnlichem Gei beseelter Fürsten seinen charakteristischen Ausdruck gefunde hatte, begann allmählich neue Gestaltungen anzunehmen. Di grossartigen Reformen jener Fürsten, ihre humane, wenn auc in despotischem Geist geführte Regierung und Verwaltung hatte allmählich das Streben nach Reformen und Verbesserungen i die weitesten Kreise des Volkes hineingetragen. Dagegen drängte sich die furchtbaren politischen und socialen Missbräuche un Uebelstände der Zeit, nachdem das Wirken jener Fürsten wiede

im Erlöschen begriffen war, desto ungeschminkter und unbarmherziger dem Blicke des Volkes auf. So sehen wir überall und auch in Deutschland jene Vorwehen der französischen Revolution, als das Volk endlich aus dem langen Schlummer seiner politischen Unthätigkeit erwachte, und, um den tief eingewurzelten Missbräuchen der Zeit, die selbst das Wirken des genialen Absolutismus nicht hatte beseitigen können, wirksam entgegenzutreten, selbst ungestüm an der Gestaltung seines politischen Schicksals mitzuwirken begehrte.[1])

Dadurch musste sich auch der Blick des Dichters, der sich bis dahin nur der dichterischen Ausprägung seines idealen Innenlebens gewidmet hatte, und die Aussenwelt nur insoweit in den Kreis seiner Dichtung hineingezogen hatte, als er sich im allgemeinen freundlich oder feindlich von ihr berührt fühlte, den einzelnen Klassen des Volkes, ihren Bestrebungen, ihren Forderungen zuwenden und auch diese in den Kreis seiner Dichtung mit hineinziehen. So sah sich der Dichter jetzt einer ungeheuer erweiterten Aufgabe gegenübergestellt; er hatte nicht mehr nur sich selbst und seine Ideen im Spiegel der Dichtung wiederzugeben, sondern daneben das ganze Drängen der bewegenden Kräfte der Öffentlichkeit, ihre Gegensätze und Kämpfe dichterisch zu bewältigen. Damit war zugleich eine Bedingung des Bühnendramas, wie sie bis dahin dem Dichter gefehlt hatte, gegeben: ein aufgeregtes politisches Leben, das die mannigfachsten Gegensätze des Volkslebens wachrief und einander gegenüberstellte. Dadurch stellten sich neben den Helden, als den vollendeten Vertreter der eigenen Ideen des Dichters, die mannigfachsten Typen des öffentlichen Lebens in einer Reihe eigenartig ausgeprägter Individualitäten, als dichterische Verkörperungen der verschiedenen Seiten des Volkslebens.

Somit war eine Forderung des Dramas erfüllt, ein zwischen verschiedenen gleich charakteristischen Individualitäten in steter

---

1) Wenn wir hier die französische Revolution aus einem anderen Gesichtspunkte betrachten als im ersten Kapitel, so geschieht es, weil wir hier ihre hoffnungsvollen Anfänge, dort aber ihren hoffnungslosen Ausgang im Auge haben. Ein Gesamturteil, das beiden Seiten gerecht zu werden sucht, siehe S. 57.

Wechselwirkung sich abspielendes Lebensbild, das in einer Han lung sich entrollt, welche an den mannigfachsten, einander scha gegenübertretenden, Gegensätzen und Reibungen starker charal teristisch unterschiedener Personen sich abwickelt.

Mit dem Inslebentreten dieses aufgeregten öffentlichen Treibe in Europa und Deutschland musste notwendig der Versuch z einem Bühnendrama vom Dichter gemacht werden, der erst Versuch eines idealen Bühnendramas, das einerseits ganz auf di praktischen Bedürfnisse der Bühne zugeschnitten war, und da andererseits doch dem Postulat nach die höchste dichterische un ideale Vollendung an sich tragen sollte, wie sie die deutsch Poesie in Goethes Lyrik erreicht hatte. — Es war der Dichte der, zehn Jahre nach Goethe geboren, mit seinem erwachte dichterischen Bewusstsein mitten in diese Zeit des aufgeregte politischen Lebens hineintrat, der sofort mit der ganzen Glu seines Wesens, mit seinem innersten Denken und Fühlen sich i das neue Element vertiefte, den die Probleme des öffentliche Lebens von der ersten Zeit seines dichterischen Schaffens an auf eifrigste, aufs lebhafteste beschäftigten, der sich in seinem Wese und Wollen, Denken und Fühlen ganz mit ihnen identificierte, - ein Dichter, dessen dramatische Ader durch diese neuen Ein flüsse von vornherein lebhaft geweckt wurde und desse dichterisches Schaffen hauptsächlich und fast ausschliesslich i Drama, und zwar in dem für die Bedürfnisse der Bühne praktisch zugeschnittenen Drama, sich bethätigte, für den alle andere Formen der Dichtung, im vollen Gegensatz zu Goethe, nu Nebenwerk, nur Erholung waren, Friedrich Schiller. E wurde somit, entsprechend der Gestalt, die das politische Lebe zur Zeit seines dichterischen Schaffens angenommen hatte, de erste deutsche Dichter, der nicht wie Lessing im wesentliche nur theoretisch das Wesen der Heldentragödie auseinandersetzte sondern der sie praktisch zu schaffen versuchte; der nicht, wi Goethe, in leichter und rascher genialer Inspiration nur gross artige dramatische Skizzen sozusagen hinwarf, sondern der i unerhört ernstem Ringen ein in allen Einzelheiten ausgeführtes den Anforderungen der realen Bühne vollkommen entsprechende Heldendrama zu schaffen versuchte. —

Sollten wir nun den Litterarhistorikern oder ästhetisierenden Schöngeistern glauben, so hätte Schiller dieses ideale deutsche Bühnendrama nicht nur als Erster in Angriff genommen, sondern auch gleich im ersten Anlauf sein Ziel in höchster Vollendung erreicht und damit für alle Folgezeit das Muster für das deutsche Bühnendrama aufgestellt. Dass dem aber nicht so ist, dass das Verbreiten dieser Meinung vielmehr auf einer oberflächlichen Darstellung beruht, die mehr rhetorisch zu wirken, als die Wahrheit zu ermitteln sucht, ist nach unseren Darlegungen im vorigen Kapitel ohne weiteres klar. In einer Zeit der tiefsten nationalen Schwäche, wie sie gerade zur Zeit des vollendetsten dichterischen Schaffens von Schiller eintrat, konnte unmöglich das sinnlich-lebendige, dichterisch vollendete Bühnendrama geschaffen werden. Wenn irgend eine Dichtungsart, so kann das lebendige Drama nur in einer Zeit des höchsten nationalen Glanzes erstehen, weil es, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, der adäquate Ausdruck des Staatslebens auf geistigem Gebiet ist. Das zeigt die Geschichte aller Völker und Zeiten auch in der Erfahrung unwiderleglich. Das Drama des Aeschylos und Sophokles wurde in der glanzvollsten Zeit Athens geschaffen; das Drama Shakespeares hallt auf jeder Seite wider von der beginnenden Weltmachtstellung Englands; das spanische Drama erreichte in Lope und Calderon seine Vollendung, als ihr Vaterland noch zu den ersten Staaten Europas gehörte, und selbst die Tragödie des Corneille und Racine, so wenig auch ihre Werke das wahre Ideal des Dramas erfüllen, sind doch, als entsprechendster Ausdruck des französischen Geistes, in der Glanzzeit Frankreichs unter Ludwig XIV. entstanden. Schon aus dieser Erwägung heraus ergiebt sich, dass Deutschland keine Ausnahme von allen anderen Ländern machen wird, dass für die Entwicklung unserer Dichtkunst keine anderen Gesetze des Völkerlebens und des Aufblühens und Verfalls der Kunst in ihm gelten können, als für andere Nationen. Es ist mithin eine Gedankenlosigkeit, anzunehmen, dass Deutschland seine höchsten dramatischen Werke, den lebendigen machtvollen Abschluss seiner dichterischen Entwicklung, in einer Zeit erreicht haben sollte, da es politisch fast auf dem tiefsten Niveau seiner Macht

und seines Ansehens stand. Und dass in der That das Drama Schillers zur Zeit seiner künstlerischen Reife trotz seiner grossartigen Bedeutung, die es für die Zukunft hatte, trotz der grossartigen Ideenfülle, die es einschloss, und trotzdem es den Samen zur höchsten Entwicklung des deutschen Dramas legte, der dereinst zu einem mächtigen Baume emporwachsen sollte, nichts weniger als das vollendete deutsche Bühnendrama war, dass es noch viele Mängel aufweist und im letzten Sinne überhaupt kein sinnlich frisches und lebendiges Bühnendrama ist, davon werden wir uns jetzt Schritt für Schritt in unserer Darstellung überzeugen.

Auch ist das Schaffen Schillers selbst und sein verschiedener Charakter in der Zeit seiner Jugend, als noch der nationale Glanz von dem politischen Wirken des grossen Friedrich unvermindert fortwirkte, und zur Zeit seiner künstlerischen Vollendung, als dieser Glanz schon verblichen war, ein unwiderleglicher Beweis für unsere Behauptung. Seine Jugendwerke sind zwar noch künstlerisch unreif, geben vielfach Karikaturen des Lebens, statt eines wirklich unbefangenen Lebensbildes, sind aber lebendige Bühnenwerke, die die Raschheit der Aktion, den kecken Wurf, die unmittelbare Frische der Beobachtung, die sinnlich unreflektierte, unmittelbar ergreifende Sprache des echten lebendigen Bühnendramas aufzeigten. So zeigte Schiller selbst durch sein Jugendschaffen, dass ein sinnlich lebendiges Drama nur möglich ist in einer Zeit nationalen Glanzes, nationaler Begeisterung, und keine Dichterkraft der Welt diese Begeisterung, als die notwendige Grundlage des Dramas, wo sie nicht thatsächlich im Volke vorhanden ist, aus sich allein zu erzeugen vermag. Wir wollen uns in diesem Kapitel aber nicht mit den unreifen, noch in trüber Gährung befindlichen Jugendschöpfungen Schillers beschäftigen, die wohl als Bühnenwerke lebendig sind, die aber als dichterische und künstlerische Erzeugnisse noch nicht gelten können, sondern mit seinen klassisch vollendeten Werken, und wir wollen nun sehen, welchen Charakter diese Dichtungen gemäss den Zeitverhältnissen, unter denen sie entstanden waren, annehmen mussten.

Indem der Glanz von dem glorreichen Wirken des grossen

Friedrich wieder im Verschwinden begriffen war, ging auch die begeisterte und gehobene Stimmung der Nation wieder verloren. Das gemeinsame Band der dichterischen Genossen, aus denen ein Klopstock, Lessing, Goethe nur als die Ersten unter ihres Gleichen hervorgeragt hatten, löste sich wieder auf. Der Dichter war nicht mehr nur das Haupt einer Gemeinschaft von Dichtern, aus der er stets lebendige, frische Begeisterung sog, welche ihn beständig mit dem Boden des naiven, frischen Volkslebens in Verbindung hielt, sondern er wurde der einsame Gipfel der Dichtkunst, von dem die Gefährten, die ihn früher wie ein reicher Schmuck kleinerer Berge und Hügel umgeben hatten, zurückwichen. Er wurde der einsame Träger mächtiger dichterischer Ideen, die aber nicht mehr in lebendiger Berührung mit dem frischen Empfinden des Volkes, nicht mehr zu wirklich sinnlichem, unmittelbar fortreissenden Schaffen heranreifen konnten, sondern die im blossen Gedanken vom Dichter festgehalten wurden, die nur noch gedanklich erkältete, nicht mehr wahrhaft warm empfundene Kunstwerke erzeugen konnten.

Diese veränderte Stellung des Dichters in seiner Zeit hatte nicht bloss auf sein Kunstschaffen im allgemeinen, sondern auch auf die spezielle Gestalt seines Dramas den einschneidendsten Einfluss. Diesen letzteren müssen wir jetzt genauer beleuchten, wenn wir das Schillersche Drama und seine eigenartige Stelle in der Entwicklung der deutschen Dichtung überhaupt verstehen wollen. Indem ein Goethe aus der allgemein begeisterten Stimmung der Nation schöpfte, trat ihm das dichterische Ideal, das er in seinen Werken verkörpern wollte, in voller Lebendigkeit und unmittelbarer Gegenwart vor Augen. Die Helden seiner Dramen, die Träger seiner dichterischen Ideale, wurden daher Männer aus einem Guss, die rein nach der inneren Notwendigkeit ihrer Natur sich auslebten und entfalteten, die sich nie durch äussere konventionelle Gebote in ihrem Handeln bestimmen liessen, sich ihr Geschick, Freude und Leid, Liebe und Lust, Schmerz und Tod durchaus nur aus der Anlage ihrer Natur selbst schufen. — Seine Dramen waren ferner im wesentlichen, von einigen Teilen abgesehen, auf die wir später zurückkommen werden, von rein poetischem Gefühl diktiert, überall nur aus

der Empfindung des Dichters geschöpft und verdanken fast n gends von aussen her wirkenden Gründen, etwa dem Zwe bloss geschichtlicher Auseinandersetzung, ihr Dasein. Und sei Helden gingen wohl unter durch die tragische Anlage ihrer Nat und durch die Schranken, die ihnen eine gegebene objekti Ordnung der menschlichen Gesellschaft entgegenstellte, aber nic schwächlich und ruhmlos, vernichtet von jener Ordnung, sonde nahmen wie Egmont und Faust, im Tode das sichere Bewus sein vom Siege ihrer Ideen mit sich. Ueber ihren persönlich Untergang hinweg sehen sie ihre Ideen und Ideale siegreich v Augen, sühnen durch ihre Leiden und ihren Tod ihre tragisc Schuld und befreien zugleich die Welt von dem auf ihr lastend Druck, von unheilvollen oder erstarrten, verknöcherten und ve rotteten Zuständen.

Nun schwand aber nach der Schöpfung der Jugenddram Goethes die begeisterte Stimmung der Nation, und der grosse He und Staatsmann wirkte nur noch in der Erinnerung, nicht me durch seine lebendige Gegenwart, während zugleich die wir lichen Zustände im deutschen Staatsleben immer unbehaglich und trostloser sich gestalteten. Der Dichter konnte somit je nicht mehr aus einer allgemeinen, ihm von selbst zufliessende begeisterten Stimmung schaffen; das Ideal des Staatmannes sta ihm nicht mehr sinnlich-leibhaftig vor Augen, und so konnte auch nur noch in seinen Gedanken, in seinem sinnenden Gem die Ideale bewahren, die in Goethes und zum Teil auch noch i Schillers Jugenddichtungen in voller leibhaftiger Sinnlichkeit, i allem festlichen Glanz und Glück des unmittelbaren Lebens sic dargestellt hatten. Dem Ideal, dem der Dichter in seinem Schaffe Ausdruck geben wollte, ging somit die unmittelbare Realit des Lebens, der klare, unzweifelhaft sichere Ausdruck, die B stimmtheit und Festigkeit der Gestaltung verloren, und es büss an unmittelbar überzeugendem und fesselndem Eindruck gewalti ein. Es trat somit, wenn auch nicht so durchgreifend, wie i früheren Perioden der Schwäche und des ermattenden Geiste lebens in Deutschland, in den Schillerschen Dramen an Stelle u mittelbar sinnlichen Schaffens und lebendiger Darstellung wiede die Gedanklichkeit, nicht zwar die abstrakte Gedanklichkeit de

Denkers, wohl aber die vielfach verstandesmässige Gedanklichkeit der Dichtung. — Auf der anderen Seite trat aber, wie wir gesehen haben, die reale Welt mit ihren Bestrebungen und Kämpfen jetzt erst in den Gesichtskreis des Dichters voll hinein, wandte sich sein Blick viel bestimmter und schärfer dem konkreten Leben zu, und damit ergab sich die eigentümliche Art seines dichterischen Schaffens. Die realen Bestrebungen der Zeit, ihre unidealen Zustände, soweit sie dem dichterischen Ideal entgegenstanden, wurden in voller konkreter Wirklichkeit vom Dichter erfasst; das dichterische Ideal dagegen, das bei Goethe den festen Mittelpunkt seines Schaffens abgegeben hatte, trat gedanklich zurück und verblasste. Es trat nicht in realistischer Gegenständlichkeit zu Tage, sondern schwebte idealistisch in der Luft; es wuchs nicht von unten herauf aus dem Boden der Handlung naturnotwendig empor, sondern es wurde von oben her künstlich und willkürlich in den Boden des Dramas hineingetragen. Daher durchdrang das Ideal das Drama nicht von innen her organisch, sondern fristete in ihm immer nur eine künstliche Existenz, wurde seinem Boden nur als künstliches Pfropfreis aufgesetzt, welches mit der Handlung des Dramas nie organisch zusammenwuchs. Alle diese Faktoren bestimmten nun das Schillersche Drama und die besondere Gestalt desselben, das historische Drama, dem wir uns jetzt genauer zuwenden müssen.

2. Abschnitt.

Das historische Drama Schillers und seine Schwächen.

Schiller erwählte für seine vollendetsten dramatischen Schöpfungen vom Don Carlos an durchweg historische Stoffe. Goethe war ihm darin freilich vorangegangen, was aber für diesen eine ganz andere Bedeutung als für Schiller hatte. Indem Goethe sich einer freien dramatischen Form bediente, innerhalb welcher er nur einzelne dramatische Episoden, nicht aber ein einheitlich durchgeführtes Drama zu schaffen brauchte, war er nicht gezwungen, die geschichtlichen Situationen, die seinen Dramen zu Grunde lagen, in voller Breite auszuführen; er konnte sich viel-

mehr innerhalb des geschichtlichen Stoffes mit fast vollständiger dichterischer Freiheit bewegen. Ganz ohne Tribut an den geschichtlichen Stoff war es freilich auch bei seinem Schaffen nicht abgegangen. Im Egmont fanden sich bereits einzelne Scenen, die nur aus äusserer Rücksicht auf den geschichtlichen Stoff diktiert waren, so die Scenen der Regentin und die zwischen ihr und Macchiavell; diese blieben historisch trocken, von aussen her dem poetischen Stoff eingefügt. Alles übrige aber, die Volksscenen, die Klärchenscenen, die zwischen Oranien und Egmont, Alba und Egmont, sowie der Schluss der Dichtung waren rein von innen, aus zwingender dichterischer Notwendigkeit als wahrhaft dichterisch geschaute Erlebnisse, hervorgegangen. — Schiller aber, der nicht nur ein in einzelnen Episoden sich abwickelndes, sondern ein aus einer einheitlichen Handlung herausgestaltetes und in allen seinen Teilen ausgeführtes Drama schaffen wollte, musste seinen historischen Stoff in voller Breite entfalten und die historischen Situationen, die seinem Drama zugrunde lagen, mit grösster Genauigkeit in allen Einzelheiten schildern. So wurde sein Drama von vornherein mit einer Menge rein historischer Auseinandersetzungen belastet, die nicht von innen heraus, sondern nur äusserer Zwecke wegen geschaffen waren, und denen der Dichter nicht mit poetischer Freiheit gegenüberstand, sondern die ihn zwangen, seine Dichterkraft an Schilderungen zu verschwenden, welche niemals in wirklich empfundene poetische Schöpfungen verwandelt werden konnten.

Indem der Dichter ausserdem den historischen Stoff in voller Breite zu entwickeln hatte, musste er gleichzeitig die ganze Sphäre der historischen Ereignisse, ihre Färbung sozusagen, die der betreffenden geschichtlichen Zeit eigentümliche Lebensanschauung, ihre Sitten und Gebräuche in seinen Dramen abspiegeln; er musste damit die durchaus unpoetische Tageshelle des modernen Staatslebens und der staatsbürgerlichen Gesellschaft mit ihren alle Poesie ausschliessenden, juristisch und polizeilich zugespitzten Gesetzen und Vorschriften in seine Dramen mit aufnehmen. In einer solchen Sphäre konnten sich seine Helden nie zu ihrer vollen Grösse entfalten, nie ihre rein menschliche Natur in all ihrer Herrlichkeit und Furchtbarkeit ausleben. Sie mussten

sich überall an den engen Anschauungen der bürgerlichen Gesellschaft, an der prosaischen nüchternen Wirklichkeit des realen Staates stossen, in den höchsten und kühnsten Äusserungen ihres Wesens überall beschnitten werden, weil im realen modernen Staat jede wahrhaft freie, kühne, aus der innersten Persönlichkeit herausfliessende That als ein Verstoss gegen die Gesetze des Staates gilt. So konnte in den Helden und Heldinnen Schillers die wahre Grösse und Kühnheit ihres Wesens, die Höhe und Macht ihrer Ideen überall nur angedeutet werden, konnte sich aber nie wahrhaft sinnlich und machtvoll bethätigen, wie bei den Helden Shakespeares und Goethes.

Dieselbe Wirkung hatte eine andere Seite der Schillerschen historischen Dramen dadurch, dass ihre Helden mit bestimmten historischen Gestalten identifiziert werden mussten — mit Gestalten, die nicht wie die Goetheschen, wie ein Götz und Egmont, nur in gewissen allgemeinen geschichtlichen Umrissen angedeutet werden durften, welche vielmehr in breiter angelegten Zügen ihres Wesens und der geschichtlichen Handlung, in die sie verflochten waren, wiedergegeben werden mussten; — dadurch wurde wiederum die Freiheit und poetische Grösse der Helden in höchstem Masse eingeengt. Aus dem weiten allgemein-menschlichen Mass, dass sie nach der Intention des Dichters zeigen sollten, wurden sie herabgedrückt auf das enge Mass einer bestimmten historischen Gestalt. Aus diesen Beschränkungen und Rücksichten ergab sich ein vollkommener Zwiespalt zwischen der idealen, vom Dichter beabsichtigten Bedeutung der Helden, und der jedesmaligen realen historischen Gestalt, in welche diese ideale Bedeutung hineinverlegt werden sollte. Durch diesen Zwiespalt wurde das rein poetische Schaffen des Dichters in hohem Masse gelähmt, wurden seine Absichten unklar und unverständlich, und mussten die besten Wirkungen seines Dichtens verloren gehen.

Und noch in einer anderen wichtigen Beziehung war das historische Drama Goethes, ein „Götz", ein „Egmont", unendlich viel poetischer, als es die historischen Dramen Schillers wurden. Unter dem Einfluss der begeisterten Stimmung stehend, die sich der ganzen Nation bemächtigt hatte, war Goethe auch weit

glücklicher in der Wahl seiner Stoffe, als Schiller. Er ergriff im „Götz“ und „Egmont“ nationale Stoffe aus der deutschen und der nahverwandten niederländischen Geschichte, die schon an sich begeisternd und sympathisch wirkten, in denen er deutsches Leben der Vorzeit in rührenden und anheimelnden Zügen uns vor Augen führte. Diese Vorzüge galten natürlich für seinen Faust, bei dem er von gar keiner Fessel historischer Darstellung beengt war, sondern sich in einem sagenhaften Stoff frei nach innerer dichterischer Lust ergehen konnte, in noch höherem Masse. Dieser Vorzug hatte auch auf den inneren Bau seines Dramas den einschneidendsten Einfluss. Das warme nationale Leben, das seine Helden umgab, die Tiefe und Freiheit ihres Wesens und ihrer Ideen bildeten den sicheren Mittelpunkt des ganzen Dramas, von dem aus auf alle Gestalten ein bestimmtes Licht fiel. Das ideale Leben bildete den realen Boden der Handlung; das unideale, böse Prinzip, in dem der Widerstand der den Dichter umgebenden Welt gegen seine Ideale zum Ausdruck kam, ein Alba und Mephisto, wurden nicht das beherrschende Element des Dramas, sondern sie traten von aussen in die Welt, in der der Held lebte und atmete, als störendes Element ein. Sie konnten wohl in der irdischen Welt siegen und triumphieren; aber selbst im Untergange blieben die Helden ihrer Natur getreu und besiegelten durch ihn den Sieg ihrer idealen Prinzipien für die Zukunft. — Indem ferner das ideale Element den eigentlichen Mittelpunkt des Dramas bildete, wurde der Standpunkt des Dichters nicht einen Augenblick vertuscht, und er liess uns nicht im Unklaren über seine Meinung. Sowohl das ideale, als auch das entgegengesetzte Element gaben sich unzweifelhaft und deutlich als solche zu erkennen, und hierauf beruhte eben der ergreifende, unfehlbar sichere Gefühlseindruck, den diese Gestalten auf den Zuhörer ausübten.

Ganz anders nach allen diesen Richtungen musste das Schillersche Drama beschaffen sein. Schiller, dem nicht mehr gewissermassen unbewusst die richtige Wahl der Stoffe zufloss, wählte Gegenstände für seine Dramen, die an sich nicht die geringste Sympathie erweckten und eher abstossend wirkten, wie „Wallenstein“, eine Episode aus der traurigsten und widerwärtigsten Zei[illegible]

der deutschen Geschichte, oder wie in „Maria Stuart“ und der „Jungfrau von Orleans“ Episoden aus der fremdländischen Geschichte, die uns schon an sich weit weniger warm berühren müssen. Sympathie konnten diese Stoffe mithin nicht an sich, durch ihren realen Inhalt erwecken, sondern nur durch die Ideen, die, wie wir bereits sagten, willkürlich und künstlich in sie hineingelegt wurden, durch die tiefsinnige ideale Bedeutung, die der Dichter den an sich uns kalt lassenden Gestalten beilegte. — Die Folge dieser Behandlungsart war aber, dass nun nicht die warme nationale und ideal-poetische Sphäre die Grundlage des Dramas bildete, sondern die kalte geschichtliche, die idealen Ideen dagegen nur idealistisch-gedanklich vom Dichter ausgesprochen wurden. Die Helden Schillers standen mithin nicht festgewurzelt in einem poetischen Boden, sondern schwebten idealistisch in der Luft, mussten daher der echten Konsequenz und Festigkeit des Handelns, des sicheren dämonischen Gebahrens entbehren und gerieten oft in eine schwächliche, sentimentale Haltung hinein. Da ferner die idealen Bestrebungen der Helden auf dem historischen Boden immer nur gedanklich blieben, nicht sinnlich zu realisirende, war die Folge davon, dass ihre Gesinnung sich mehr in Worten, als in Thaten äussern konnte, mithin Rhetorik und Deklamation bei den Schillerschen Helden und Heldinnen vielfach die echte Leidenschaft ersetzen mussten. — Aber noch mehr: der ganze Standpunkt für die Beurteilung der dramatischen Handlung und der Charaktere der Dramen wurde vollständig verschoben. Die idealen Thaten der Helden mussten aus den mehrfach angeführten Gründen vom Standpunkt des historischen, nüchternen Staates aus beurteilt werden, und konnten hier nur entweder als staatsbürgerliche Verbrechen, oder doch als anormale Handlungen gelten, an die der Massstab des alltäglichen, prosaischen Lebens gelegt werden musste. Die Helden konnten daher auf dem Boden, auf welchen sie gestellt waren, nie als gerechtfertigt erscheinen. Die dem Ideal entgegenstehenden Gestalten dagegen, die der nüchternen Sphäre angehören, erscheinen auf dem historischen Boden als die eigentlich berechtigten, die wurzelhaft in ihrer natürlichen Sphäre stehen. Sie mussten mithin in eine verschönernde, rechtfertigende Beleuchtung ge-

rückt werden, die ihnen, den poetischen Intentionen des Dichters nach, in keiner Weise zukam. So fiel in diesen Dramen, wie wir uns nachher überzeugen werden, ein falsches schillerndes Licht auf alle Charaktere und deren Beurteilung. Was dem dichterischen Sinne nach das Berechtigte ist, erscheint in diesen historischen Dramen als das Unberechtigte, und was hier nach den zwingenden Gesetzen des Staates als das Berechtigte erscheinen musste, war dichterisch und rein menschlich betrachtet das Unberechtigte.

Auf diesem Boden konnte sich natürlich auch nie eine wahrhafte Tragik entfalten. Da die idealen Charaktere der Helden nicht in ihrer rein menschlichen Gestalt im Drama erscheinen, sondern gewissermassen als historische Figuren verkleidet waren, so konnte auch ihr tragisches Geschick folgerichtig nicht aus der Anlage ihrer Natur erfolgen, sondern musste in der Hauptsache durch Einwirkung von aussen her kommen. Sie gingen recht eigentlich am historischen Staat unter, in den sie ihrer ideal menschlichen Bedeutung nach nicht hineingehörten. Sie wurden erdrückt von der auf ihnen lastenden Wucht des historischen Staates. Sie gingen daher nicht in idealer Freiheit und Grösse unter, wie die Helden Goethes und Shakespeares, sondern mehr oder minder gedrückt und ohnmächtig, entweder mit grossen Worten, die aber der thatsächlichen Situation nicht entsprachen, oder sentimental-weichlich und krankhaft.

Dem entsprach auch der grosse Unterschied zwischen dem Ausgang der Handlung in den Goetheschen Dramen und in denen Schillers. Den erhebenden Ausgang und den Sieg des idealen Prinzips im Egmont haben wir bereits geschildert. Wenn die Schillerschen Helden untergehen, so ist in der sie umgebenden Situation im Grunde nichts geändert; die unidealen, schlechten Zustände bestehen nach wie vor weiter. Das zeigte sich schon in „Don Carlos“, wo Carlos und Posa durch ihr Auftreten an den Zuständen des spanischen Staates, trotz aller Ereignisse des Dramas, nicht das Geringste geändert haben, und ebenso verhält es sich mit den späteren Dramen Schillers. Die unideale Welt nimmt nach dem Untergange der Helden in ihrer ganzen brutalen Realität weiter ihren Lauf, und diese Thatsache wird höchstens

durch allerlei sentimentale Kunstgriffe zu verhüllen gesucht, wie wir dies noch genauer sehen werden.

Aus allen diesen Ausführungen geht nun wohl zur Genüge hervor, dass das Schillersche Drama alles Andere eher war, als ein wirklich vollendetes Bühnendrama, welches die Aufgaben, die der Dichter sich selbst gestellt hatte, schon erfüllt hätte, sondern dass es nur einen ersten kühnen Versuch auf einem Wege bildete, der nicht Schiller selbst schon gelungen war, sondern den er seinen Nachfolgern zur besseren Ausführung hinterliess.

Von der Richtigkeit dieser Behauptung wollen wir uns jetzt unwiderleglich überzeugen, indem wir das Hauptwerk der späteren Dichterzeit, „Wallenstein", kritisch genauer beleuchten.

Betrachten wir zunächst die dramatische Handlung des „Wallenstein", so unterscheidet sie sich auf diesem historischen Boden vollständig von der echten That des dramatischen Helden, wie sie sich z. B. bei Shakespeare findet. In den sagenhaft historischen Stoffen, die den Hintergrund der Shakespeareschen Dramen bilden, giebt es keine äussere Justiz. Ob der Held recht oder unrecht handelt, sein Thun vollzieht sich rein und ungestört von aller konventionellen Moral, entwickelt sich vielmehr in seinen Folgen nur nach seiner inneren Beschaffenheit und entsprechend den Gegenmächten, die sie entfesselt. Die Strafe der tragischen Schuld, der tragische Untergang, erfolgt durch die innere, naturnotwendig aus der That sich ergebende Nemesis, nirgends aber durch den Machtspruch einer äusserlichen Moral oder äusserlicher Ordnungen. Daher geht der Held mit nachtwandlerischer Sicherheit in seine That; daher stammt die erhabene Grösse, die konsequente Entwicklung der Thaten, die wie eine entfesselte Naturmacht daherströmt und uns durch ihre dämonische Macht unwiderstehlich mit fortreisst, die nirgends an den ängstlichen Stauen und Wehren der bürgerlichen Moral sich bricht und abgeschwächt wird. — Auf dem tageshellen historischen Boden dagegen, auf dem sich die Thaten der Schillerschen Helden, insbesondere des Wallenstein, bewegen, herrscht unweigerlich die äussere Justiz. Strafgesetz und Polizei stehen jeden Augenblick im Hintergrunde, um jede ausserordentliche That zu ahnden.

Die That Wallensteins, seine Empörung gegen den Kaiser und die Verleitung seiner Armee zum Verrat, ist ein nacktes staatsbürgerliches Verbrechen, und Wallenstein selbst muss es als solches empfinden. Er fühlt sich daher durch das Bewusstsein von dem Verbrechen, das er begehen will, bedrückt und eingeengt; er tritt mit beständigem Schwanken an seine That heran, grübelt in ewiger Reflexion über sie. Sie kann nie in voller unwillkürlicher Freiheit aus seinem inneren Entschluss hervorgehen, sondern muss eine gezwungene werden, zu der er durch den Drang äusserer Umstände immer wieder hingetrieben wird.

Gehen wir zur Bekräftigung des Gesagten die Handlung des Dramas in Kürze durch, so gefällt sich Wallenstein in den „Piccolomini" ganze Akte hindurch nur in dem Gedanken an die That, bis ein äusseres Ereignis, die Gefangennahme Sesins ihn zwingt, eine entschiedene Stellung zu der That zu nehmen. Es folgt ein langer Monolog: „Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr" u. s. w., der namentlich in seinem letzten Teil: „Und was ist dein Beginnen?" gedanklich von der tiefsten Bedeutung ist — auf diese Stelle kommen wir später bei Aufzählung der Vorzüge des Dramas ausführlicher zurück —, der aber im Grunde genommen nur die klare Einsicht ausspricht, dass die That, die Wallenstein ausführen will, auf diesem Boden unmöglich gelingen kann. Die That selbst wird bereits hier zu etwas gestempelt, das gar nicht wahrhaft ernst zu nehmen ist, das nur wie ein schöner Traum dem Helden und dem Zuhörer vorgaukelt. Dem entspricht der weitere klägliche Fortgang der Handlung. Kaum hat Wallenstein mit Wrangel die Konsequenzen der That nüchtern und klar erwogen, kaum hat er sich von Illo und Terzky überzeugen lassen, dass er einen festen Entschluss fassen müsse, als er schon wieder zurückweicht und zwar mit Worten, die man sich wirklich einmal vor Augen halten muss, um sich zu vergegenwärtigen, bis zu welchem Grade schwankend und unsicher hier ein Staatsmann vor einer weittragenden That steht. „Hört; noch ist nichts geschehn und — wohl erwogen, ich will es lieber doch nicht thun." — Nun lässt er sich von der dämonischen Beredsamkeit der Gräfin Terzky von neuem zu einem festen Entschluss bringen; aber auch jetzt sieht er, in höchst undramatischer

Weise, in demselben Moment, wo er den Entschluss gefasst hat, wieder die bösen Folgen seiner That vor sich. Im ganzen folgenden Akt geschieht von seiten Wallensteins überhaupt nichts. Es folgt nun eine Reihe von Scenen, die wohl für die psychologische Charakterisierung des Helden bedeutsam sind, in denen die That von seiner Seite aber nicht einen Schritt vorwärts rückt. — Desto rascher, konsequenter und entschlossener handelt sein Gegner Octavio und entscheidet im Grunde genommen schon jetzt über den Ausgang der Handlung. Im dritten Akte geschieht wiederum von seiten des Helden nichts Entscheidendes; er ist immer noch mit der Vorbereitung zur That beschäftigt, bis die Gegenmine springt, und nun die glücklichen Erfolge des rasch handelnden Gegners ihm Schritt für Schritt gemeldet werden. Jetzt endlich wirft auch er alle Bedenken bei Seite und rafft sich zu entschlossenem Handeln auf. Aber jetzt ist es zu spät; der Boden, auf dem er steht, ist schon vollkommen unterhöhlt; das Schicksal der That ist bereits besiegelt, und alle kühnen, schwungvollen Worte, die er bei dieser Gelegenheit spricht, sind eben blosse Worte, die auf den weiteren Gang der Handlung ohne jeden Einfluss bleiben. Kläglicher schwankend und dem Erfolge nach ohnmächtiger kann ein Staatsmann nicht dargestellt werden. Ein solches Schwanken wäre schon bei einem gewöhnlichen Menschen unleidlich; bei einem Helden und Staatsmann ist es einfach undenkbar. Es ist ja nicht etwa das Thema des Dramas, einen Hamletischen Charakter darzustellen; Wallenstein zeigt vielmehr ganz die Züge der Antipoden Hamlets, eines Macbeth und Richards III., er soll ein Mann der That sein und nicht des Gedankens. Und wie verschieden ist selbst das Schwanken Hamlets gegenüber dem Wallensteins dargestellt! Bei Shakespeare sehen wir jeden Augenblick der wunderbaren Kunst des Dichters zu, der, mit sich ganz einig, das Schwanken des Helden vollkommen unpersönlich aus sich herausstellt und in plastisch greifbaren Zügen vor uns hinzaubert; bei Schiller ist nicht nur der Held schwankend und unklar, sondern auch der Dichter selbst, und Wallenstein lässt in seinem Auftreten daher nur den Eindruck der Schwäche und Haltlosigkeit zurück. — Dieser wird noch verstärkt, wenn wir uns vergegenwärtigen,

wie mit den grossen und schönen Worten, die Wallenstein bei jeder Gelegenheit im Munde führt, die reale Wirklichkeit des Dramas und der klägliche Ausgang, den alle Aktionen in demselben nehmen kontrastiert. — Wallenstein hat sich im Drama endlich aufgerafft zu entschlossener That; er hält den Monolog: „Du hasts erreicht; Octavio! . . . . .“ eine der herrlichsten Offenbarungen des Schillerschen und des dramatischen Geistes überhaupt, — der die eigentliche Idee des Dramas in höchster Deutlichkeit offenbart, — und durch den kühnen Geist, den seine Worte atmen, fühlt Wallenstein sich nun selbst begeistert zu einem weiteren, Erfolg verheissenden Schritt. Er will die Pappenheimer für sich gewinnen. Wiederum entwickelt er die grossartigste Beredsamkeit, die tiefsten Ideen, und was ist nun der Ausgang nach allen diesen grossen, schönen Worten? Ein trauriger Misserfolg. Butler vernichtet mit einer einzigen Hindeutung auf den Verrat, den Wallenstein begehen will, alle Erfolge seiner Beredsamkeit; die diplomatische Aktion missglückt vollständig. So kommt Wallenstein unweigerlich in die traurigste Lage, in die ein dramatischer Held geraten kann, dass er grosse Worte macht und seine Thaten klein sind. Die tiefsten Worte, die er spricht, verlieren dadurch an Ernst und Bedeutung; sie schweben wie schöne Gedanken an uns vorüber, ohne dass wir ihnen recht glauben können, ohne dass sie mit der Wucht realer Ereignisse unwiderstehlich auf uns einwirken. — Noch kläglicher ist der Gegensatz zwischen den grossen Worten und ihren Erfolgen in der realen Wirklichkeit bei einer anderen Gelegenheit. Wallenstein hat Neumann zu den Pappenheimern gesandt, die Max mit dem Degen in der Hand befreien wollen. Statt den Abgesandten zu hören, erschiessen sie ihn. Wieder rafft sich Wallenstein zu einer grossen Pose auf und spricht die schönen Worte: „Hinweg! Zu lange schon hab' ich gezaudert, das konnten sie sich freventlich erkühnen, weil sie mein Angesicht nicht sahn . . . . . Lass sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen, das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.“ Und wiederum kann der Ausgang nicht kläglicher sein. „Man liess ihn nicht einmal zu Worte kommen. Als er zu reden anfing, fielen sie mit kriegerischem Spiel betäubend ein.“ Ja, Wallenstein muss hier

geradezu als thörichter Prahler erscheinen, denn vorher hatte er kühn verkündet: „Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich vom Altan dem Rebellenheer, und schnell bezähmt, gebt Acht, kehrt der empörte Sinn ins alte Bette des Gehorsams wieder.“ Wallenstein spricht wohl wie ein Shakespearescher Held, aber die Worte verpuffen wirkungslos; die Wirklichkeit gehorcht nicht dem Geist, der sie beschwört.

Genau ebenso, wie hier ein trauriger Widerspruch entsteht zwischen grossen Worten und kleinen Thaten, muss auch sonst infolge des historischen Stoffs der Charakter Wallensteins unbegreifliche Widersprüche aufweisen. Auf der einen Seite wird er mit den Eigenschaften des echten Staatsmanns geschildert. Er berechnet überall mit wunderbarer Klarheit und Nüchternheit die Konsequenzen der Ereignisse; er vereinigt mit unnahbarer Hoheit die undurchdringlichste Klugheit. Plötzlich wird er aber sentimental wie ein gefühlvoller Jüngling und gerade in den gefährlichsten Momenten, in denen die höchste Wachsamkeit und Nüchternheit nötig wäre, und in allen für seine That wirklich entscheidenden Augenblicken, ist seine flache Umgebung beständig klüger als er. — Neben der klarsten Beurteilung seiner Umgebung läuft auf einmal eine unerhörte Verkennung der Menschen bei ihm unter. Während ein Cäsar bei Shakespeare in einzig richtiger Menschenkenntnis vor den Männern Furcht empfindet, die zu viel denken, muss sich Wallenstein erst von Terzky belehren lassen: „Doch möcht' ich mich den glatten Stirnen lieber, als jenen tiefgefurchten, anvertraun.“ Und wiederum lässt Wallenstein seine Menschenkenntnis gerade da im Stich, wo sie ihm am nötigsten wäre, wo das Fehlen derselben geradezu seinen Untergang herbeiführt. Ein schönes Vorbild für einen Staatsmann in der That! —

In Wahrheit gehen nun aber alle diese widerspruchsvollen Züge gar nicht aus dem eigentlichen Charakter des Helden hervor, sondern nur aus der historischen Situation, in die er vom Dichter hineingestellt ist. Das Bewusstsein, das Wallenstein beständig mit wachen Sinnen mit sich herumträgt, dass er ein nacktes staatsbürgerliches Verbrechen zu begehen im Begriffe ist, muss ihn überall schwankend und unklar machen, ein konse-

quentes, zielbewusstes Handeln beständig hemmen und seinen klaren Sinn umnebeln und schwächen. Darum muss der Staatsmann in unbegreifliche Fehler und Widersprüche verfallen, die bei einer ungestörten Entwicklung seines Charakters von innen her unmöglich wären. Mit Recht hat daher der schärfste Wallensteinkritiker[1]) behauptet, dass wenn Wallenstein immer so schwankend und unklar gehandelt hätte, sich so thöricht über seine Umgebung täuschend, bei so grossen Worten so kleine Thaten verrichtend, es unbegreiflich wäre, wie er zu dieser allgewaltigen Stellung überhaupt emporgestiegen sein könne. In der That würde kein Schauspieler der Welt es vermögen, aus diesem Wallenstein eine einheitliche, in allen ihren Äusserungen glaubhafte Gestalt zu machen, und wir werden nun in der weiteren Entwicklungsgeschichte der deutschen Dramatik sehen, wie dieses Schwanken und diese schwächlichen Reflexionen, diese Grosswortigkeit bei lauter Misserfolgen, dem deutschen Drama wie ein Gift eingeimpft wurden, das über ein halbes Jahrhundert lähmend und hemmend in ihm weiterwirkte.

Auch in anderer Hinsicht werden im Drama an sich edle und hohe Intentionen durch den historischen Stoff verkümmert und heruntergedrückt. Denken wir an das Verhältnis zwischen Wallenstein und Max, so bildet der Gegensatz zwischen beiden, zwischen dem überlegenen, reifen Staatsmann und dem gefühlvollen, sentimentalen Jüngling, seiner rein dichterischen und dramatischen Intention nach eine der wundervollsten Konzeptionen und ist auch stets als solche empfunden worden. Aber auch dieses Verhältnis ist wiederum durch den historischen Stoff in der Ausführung vollkommen verdorben, ja auf den Kopf gestellt. Offenbar ist Wallenstein, rein menschlich betrachtet, mit seinem Standpunkt allein im Recht, und es wäre eine grossartige dramatische Aufgabe für einen Dichter, der nur nach seiner inneren Stimmung hätte schaffen können, gewesen, darzustellen, wie der Jüngling durch den Verlauf der Handlung allmählich

1) Otto Ludwig in seinen Shakespearestudien. Im III. Kapitel wird sich aber zeigen, dass, so sehr wir in einzelnen Punkten mit ihm übereinstimmen, unsere Gesamtbeurteilung Schillers und des „Wallenstein" gänzlich von der seinigen verschieden ist.

seinen subjektiven Standpunkt aufgeben gelernt und sich zu der objektiven Betrachtungsart seines väterlichen Freundes erheben gelernt hätte. In dem gegebenen historischen Stoff muss aber Max widersinnigerweise recht behalten und Wallenstein im Unrecht bleiben. Alle politischen Weisheiten, die der Dichter Wallenstein in den Mund legt, so treffend und wahr sie auch an sich sind, sind auf diesem Boden in die Luft hineingesprochene Worte; sie bleiben eine Anomalie, die mit dem realen Inhalt des Dramas nicht vereinbar sind. Hier herrscht unweigerlich als einzig berechtigt der hausbackene Standpunkt des korrekten Staatsbürgers; hier gilt nur die konventionelle Moral der bürgerlichen Gesellschaft, in der alle Thaten als Pflicht oder Verbrechen vorgeschrieben sind, nicht die in den Personen und Verhältnissen liegende innere Lebensfähigkeit und höhere sittliche Kraft den Ausschlag geben.

Verfolgen wir nun weiter, bis zu welcher Unnatur unter dem zwingenden Einfluss des historischen Stoffes der Dichter in der weiteren Ausgestaltung des Verhältnisses von Max zu Wallenstein hingeführt wurde. In einem unnatürlichen Konflikt sahen wir Max schon begriffen. Während er noch den Kampf zwischen dem, was er nach der staatsbürgerlichen Auffassung als richtig empfinden muss und seiner Verehrung für den grossen Staatsmann und Freund auskämpft, gerät er noch in einen zweiten Konflikt zwischen seiner Liebe und seiner Pflicht, und endlich wird ihm der dritte schmerzlichste Schlag dadurch versetzt, dass Wallenstein seine Liebe zu Thekla zurückweist. Wahrlich dieser Max ist in eine schöne Situation geraten und er mag sehen, wie er sich herausfindet. Wer denkt nicht angesichts dieser verzwickten, verschrobenen Situation, aus der es offenbar keinen vernünftigen Ausweg mehr giebt, an jene berühmte Stelle in Lessings Hamburgischer Dramaturgie, wo er mit köstlichem Humor schildert, wie Corneille in seiner „Rodogune“ die beiden Prinzen ebenfalls in eine so verwickelte Situation führt, dass sie nun dastehen, das Maul aufsperren und nicht wissen, was sie thun sollen. Und in der That, wenn auch diese unnatürliche Situation, in der sich Max befindet, nicht der „Rodogune“ des Corneille nachgebildet ist, so hat doch Corneille mit seiner ge-

schraubten Tragik auch bei dieser Situation des Schillerschen Dramas Pate gestanden. In ähnlicher Weise, wie hier Max und Thekla, ist bei Corneille das Liebespaar Rodrigo und Chimene in einen unlösbaren Konflikt geraten, indem Rodrigo den Vater der Geliebten aus Ehrgefühl erschlagen hat, und nun beide Liebende auch in einem kläglichen Widerstreit ihrer Gefühle sich winden und drehen. Nur endigt Corneille schliesslich den Konflikt in echt französischem Leichtsinn durch eine Theatermache. Nachdem er uns erst ganze Scenen hindurch mit der Schilderung dieser gequälten Gefühle hingezerrt hat, lässt er schliesslich alles vergnügt und fröhlich enden, während der deutsche Dichter bitteren Ernst machte und sein Liebespaar an dem Konflikt untergehen lässt. Im übrigen aber gleicht Max ganz jenen Prinzen in der Rodogune, die nicht wissen, was sie thun sollen. Auch Max klagt und jammert ganze Scenen hindurch, nicht in kraftvollem, männlichem Leid, sondern in krankhafter, schwächlicher Ueberreiztheit. Das ist nicht echte Tragik, sondern wässerige Sentimentalität.[1]) Zu solchen gequälten Situationen, zu solcher sich selbst überschlagenden Überspanntheit des Ausdrucks war Schiller gelangt, nachdem Goethe erst wenige Dezennien vorher die herrlichste Naturwahrheit des Ausdrucks für alle Gefühle gefunden hatte. Schiller dagegen, durch den Zwang des historischen Dramas dazu getrieben, war hier auf dem besten Wege, einen grossen Teil der Errungenschaften, die Lessing in schweren kritischen Kämpfen der

1) Jeder unbefangene Beurteiler, der den Mut hat, auch Schiller gegenüber wahr zu sein, muss das Zutreffende des obigen Ausspruchs bestätigen. So tadelt auch Bulthaupt in seiner Dramaturgie des Schauspiels 6. Aufl. Bd. I S. 336 „dass das Anfangs so meisterlich getroffene Colorit der Liebesscenen im „Tod" mehr und mehr verschwimmt." „So lange Max nur liebt." sagt B. treffend, „ist alles an ihm Feuer und Frische; als er aber anfängt die Gründe abzuwägen, die für und gegen seinen Abfall vom Friedländer sprechen . . ., da wird er schablonenhaft und unwahr". Aber die Gründe liegen tiefer als Bulthaupt sie vermutet. Es kommt hier nicht eine zufällige Schwäche des Schillerschen Dramas zum Ausdruck; auch ist es nicht die künstlerische Unbrauchbarkeit des Sittengesetzes an sich, das hier erwiesen wird, sondern nur die eines konventionellen, nicht rein-menschlichen Sittengesetzes, wie es in einem historischen Drama notwendig Platz greifen muss. Mit einem solchen kann allerdings keine Poesie zusammenbestehen.

deutschen Dichtung erobert, ein Goethe zum Entzücken der Welt positiv gestaltet hatte, wieder zu verlieren und in die Unnatur der französischen Tragödie zurückzuverfallen. Man sieht, der erste Versuch eines echten deutschen Bühnendramas war teuer genug erkauft. — Der Unnatur der Verwicklung, in welcher Max sich befindet, muss schliesslich auch der Ausgang derselben entsprechen. Alles, auch die unnatürlichste Situation muss einmal ein Ende finden; aber dieser Ausgang kann hier kein natürlicher, gesunder sein, sondern muss unnatürlich gewaltsam werden. Max wird aus der unerträglichen Situation von aussen her durch seine Pappenheimer herausgerissen. Weil eine naturnotwendige Lösung des Konflikts nicht mehr möglich ist, bleibt nichts übrig, als dieser lärmende Schluss des Aktes, mit dem er Dichter sich selbst und den Zuhörer zu betäuben sucht und aus der Sackgasse, in die er mit seinem dramatischen Stoff hineingeraten ist, herausreissen will. Man hat diese Scene, wo sich der Saal mit immer neuen Scharen der Pappenheimer füllt, bis sie schliesslich Max in wildem Tumulte hinwegführen, höchlichst bewundert, als grossartige Massenwirkung, die den Akt effektvoll abschliesst. Und gewiss ist eine solche Massenwirkung, solch grossartiger Abschluss der Scene der herrlichste Triumph der dramatischen Kunst, aber doch nur da, wo sie von innen her, aus wirklich poetischer Empfindung vom Dichter erschaffen wird und mit unwiderstehlicher dichterischer Gewalt in die Erscheinung tritt. Hier ist der effektvolle Abschluss der Handlung aber nur geschaffen, um einen toten Punkt der Dichtung zu verdecken, eine Verlegenheit des Dichters zu bemänteln, und so wirkt sie auch auf uns nicht als wahrhaft ergreifende poetische Inspiration, sondern als blosser Theaterspektakel, als äusserlicher Effekt. Auch hiermit hatte Schiller ein böses Beispiel für die Folgezeit gegeben, und wir werden später finden, wie andere Dramatiker diese seine Schwäche nachahmten, sie noch überboten und wie sie ein wahres System daraus schufen, grossartige Massenwirkungen und einen effektvollen Aufbau von Scenen ins Werk zu setzen, die doch mit gar keiner zwingenden dichterischen Stimmung zusammenhängen.

Wenden wir uns jetzt der Tragik im Charakter Wallensteins

zu, so werden wir auch hier sehen, wie durch den historisch Stoff das tragische Problem des Dramas unerträglich unklar g worden ist. Worin besteht eigentlich in dem Drama die Trag des Helden? Dem äusseren Anschein nach giebt es nich Klareres, als die tragische Schuld Wallensteins. Er begeht, v wildem Ehrgeiz getrieben, Verrat an seinem Fürsten und ge dabei unter. Bei tieferem Eindringen erkennen wir aber alsbal dass diese historische Handlung nur die Aussenseite des Dram bildet, hinter der sich die eigentlich tiefere Tragik des Stoff verbirgt. — Wie bereits von einem scharfsinnigen Wallenstei kritiker, Werder [1]), treffend hervorgehoben ist, hat Wallenstei in Wahrheit gegen den Kaiserhof, wie er im Drama geschilde wird, nicht die geringste sittliche Verpflichtung. Ferdinand h sich so durchaus treulos, schwach und feige gegen Wallenstei gezeigt, dass dieser gar keinen Frevel begeht, wenn er sich de Anstalten des Kaisers, ihn seiner Macht zu berauben, widerset und seine Gegenanstalten trifft. Rein menschlich betrachtet, b geht also Wallenstein gegen den Kaiser gar kein Verbreche und es liegt hier daher auch keine tragische Schuld bei ih vor. — Dieses Missverhältnis zwischen der inneren Berechtigun der That Wallensteins und ihrer äusseren Wertung in de Drama wird noch viel grösser, wenn wir etwas tiefer in de Geist des Werkes eindringen. Dieser österreichische Kaiserho im Drama ist so bar jeder inneren Lebensfähigkeit, dass un Wallenstein mit seiner schöpferischen, kühnen Persönlichkeit da gegen durchaus im Rechte erscheint. Der innerste Gegensat der hier zum Ausdruck kommt, ist offenbar der eines Helden, de mit gewaltiger reformatorischer Kraft die Welt von ausgelebte verrotteten Zuständen erlösen will, zu einem Regiment, das durc und durch auf einer erstarrten, die lebendige Gegenwart zwangs voll beherrschenden Überlieferung beruht. Der Monolog: „D hasts erreicht, Octavio . . . .“ bestätigt diese Ansicht unwider leglich. In den Worten: „Führt eure Tausende mir kühn ent gegen, gewohnt wohl sind sie, unter mir zu siegen, nicht gege mich —“ klingt das Motiv aus dem Egmont an: „Und diese treib

1) Vorlesungen über Schillers Wallenstein von Karl Werder, Berlin 1889.

ein hohles Wort des Herrschers, nicht ihr Gemüt.“ Wir sehen also schon hier, dass der „Wallenstein“ seiner wahren inneren Bedeutung nach eine Weiterverarbeitung des Themas ist, das Goethe bereits im Egmont angeschlagen hatte, dass in ihm der Kampf einer freien Persönlichkeit gegen ein auf blos geschichtlicher Tradition beruhendes, nicht in lebendiger Fortentwicklung begriffenes Staatswesen dargestellt werden soll. Widersinnigerweise ist dieser rein menschlich im höchsten Grade berechtigte Kampf hier aber angeknüpft an die geschichtliche That einer Gestalt, die sich gegen eine Staatsordnung empört, die die legitime Gewalt darstellt. So muss hier die That der höchsten Freiheit, der herrlichsten Bethätigung einer machtvoll schöpferischen Persönlichkeit in gänzlicher Verkehrung der rein menschlichen Situation als Verrat und Empörung erscheinen.

Nun hat dieser Wallenstein neben seinem berechtigten reformatorischen Drange aber offenbar auch tragische Züge in seiner Natur. Er ist nicht, wie Egmont oder Posa, ein Vertreter des reinen, freien Menschentums, sondern der Typus des Egmont oder Posa hat hier einen tragischen Zusatz erhalten, der die Gestalt, auch rein menschlich betrachtet, typisch charakterisiert. Die scharfsinnigeren Erklärer des Wallenstein haben denn auch jederzeit nach solchen tragischen Zügen gesucht. Bald soll die tiefere Tragik des Charakters in seinem Verhalten gegen Butler, bald in seiner egoistischen Benutzung der Menschen überhaupt, bald hierin und bald darin liegen, und nichts ist charakteristischer für die grenzenlose Unklarheit, die dem Werke infolge seiner Vermischung idealer und geschichtlicher Stoffe anhaftet, als dieses Suchen nach der eigentlichen Tragik des Charakters, während in jedem Shakespeareschen Drama der tragische Fehler und Konflikt offen vor aller Augen liegt.

Nun liegt zwar in dem Verhalten Wallensteins gegen Butler auch eine gewisse tragische Schuld, aber bei weitem nicht in dem Masse, als gewöhnlich angenommen wird. Wallenstein soll gegen Butler eine unerhörte Schändlichkeit dadurch begangen haben, dass er diesen, der aus Ehrgeiz und Eitelkeit beim Hofe um den Grafentitel nachsuchen wollte, selbst darin unterstützt hat, hinterher aber einen Brief an den Minister schrieb, in dem

er von Butler mit Verachtung spricht und dem Minister rät, seinen Dünkel zu züchtigen. Das soll er im Hinblick auf Butlers Rachsucht gethan haben, um diesen gegen den Hof zu erbittern, ihn dem Kaiser abspenstig zu machen und an sich zu fesseln. Wäre das letztere zutreffend, hätte er diesen Schritt wirklich aus solcher hinterhaltigen, listigen Absicht gethan, so wäre es allerdings eine unerhörte Schändlichkeit gewesen. Aber worauf stützt sich diese Behauptung? Einzig auf die Aussage des erbittertsten Feindes von Wallenstein, des Octavio, der in der richtigen Erkenntnis, wie viel daran liegt, Butler von Wallenstein zu trennen, mit voller Absicht die That des Freundes verräterisch so schwarz wie möglich malt, um die Rachsucht Butlers recht wirksam vom Kaiser weg und auf Wallenstein hin abzulenken. Seit wann beurteilt man aber den Charakter eines Menschen nach den Aussagen seines erbittertsten Feindes? Und wo zeigt sich sonst in dem Drama auch nur ein Zug im Wallenstein, der auf eine solche kleinliche, nichtswürdige Hinterlist in seinem Charakter hindeutet? Er handelt wohl mit der grössten staatsmännischen Klugheit, aber alles in seinem Charakter deutet auf Offenheit und Grösse, auch die List trägt überall einen heroischen, kühnen Zug bei ihm. — Wenn Wallenstein daher dem Minister rät, den Dünkel Butlers zu züchtigen, so zeigt sich darin nicht eine gemeine, nichtswürdige Gesinnung, eine weitausschauende Berechnung, wohl aber prägt sich darin ein Meisterzug in der Charakteristik Wallensteins aus. Es spricht sich darin der instinktive Widerwille einer vornehmen, aristokratischen Natur gegen eine plebejisch-niedere aus; der Uebermut des Sohnes des Glückes, der mit leichter Hand die höchste Staffel erklommen hat, gegen diesen Butler, der mit mühsam schwieligen Händen sich von unten heraufgearbeitet hat. Dieser instinktive Widerwille Wallensteins gegen Butler verführt ihn in einem raschen Augenblicke allerdings zu einem Akt frevelhaften Übermuts — aber zu nichts weiter. Eine solche Regung kann bei einer impulsiven, ganz dem Augenblick lebenden Natur, wie der Wallensteins, sich sehr wohl einstellen, ohne dass dadurch sein Charakter ein schlechter, nichtswürdiger wird, und so fasst Wallenstein selbst die That auch nur auf: „So hab' ich diesem würdig braven Manne, dem

Butler, stilles Unrecht abzubitten.“ So würde er sicherlich nicht sprechen, wenn er sich bewusst wäre, eine unerhörte Schändlichkeit gegen ihn begangen zu haben.

Im Verhalten Wallensteins gegen Butler liegt also wohl ein einzelner tragischer Zug, aber nicht der eigentliche Kern der Tragik des Helden. Wenn vollends Erklärer, die sonst scharfsinnig Wallensteins Charakter zu beurteilen wissen, darin eine unerhörte Schuld sehen, dass er sich der Menschen klug und geschickt zu seinen Zwecken zu bedienen sucht, dass er neben der Sorge für das Geschick Deutschlands auch seine eigene Macht im Auge hat, so suchen sie sich wirklich in eine Ansicht künstlich hineinzureden. Denn so haben alle grossen Staatsmänner der Welt gehandelt. Also auch darin kann, rein menschlich betrachtet, die Tragik Wallensteins nicht liegen. — Der Schwerpunkt liegt vielmehr auf einem anderen Gebiet der Dichtung, worin sie bisher keiner gesucht hat, ausser dem Einen, der hier zum Glück der kompetenteste Beurteiler ist, nämlich Goethe. Dieser, der der Entstehung des Werkes liebevoll Schritt für Schritt gefolgt ist, der als schaffender Künstler ein ganz anderes Urteil über das Dichterwerk hat, als Litterarhistoriker, hat sicher und klar den Punkt angegeben, worin im wahrhaft menschlischen Sinne die Tragik Wallensteins gipfelt, nämlich in seinem Verhalten gegenüber dem Liebespaar Max und Thekla. Dass Wallenstein trotz seiner erhabenen Ziele, trotz seines durchgeistigen Wesens, trotz seiner Grossherzigkeit und seines warmen Gefühls für Freundschaft doch mit solcher Härte gegen das Liebespaar verfährt, dass er seinem Ehrgeiz, seinem Streben nach Macht doch die idealen Gefühle der Freundschaft und Liebe opfert, dass er auch seine Tochter, bei allem väterlichen Stolz auf sie, doch nur egoistisch als eine Staffel für seine Grösse ansieht, — das ist der eigentlich tragische Zug bei ihm, das ist das Erschütternde an ihm, das uns mit Furcht und Mitleid für ihn erfüllt. Und hiermit hängt auch die ganze Grundstimmung seines Wesens zusammen. Sein wildverzehrender dämonischer Ehrgeiz, der ihn rastlos weitertreibt und ihn seine eigene Ruhe und die Ruhe seiner Liebsten gleichmütig opfern lässt; sein verwegenes Spiel mit dem Glück; seine vulkanische Natur, die sich im Er-

regen immer neuer Unruhen, in furchtbaren Eruptionen äussert. Hieraus allein fliessen die dichterisch schönen, wirklich ergreifenden Züge seines Wesens. Wie klingt es ergreifend, wenn die Herzogin klagt: „O der unbeugsam unbezähmte Mann" (Tod III, 3), oder wenn Max ihn anklagt: „Sieh! Alles — alles wollt' ich dir verdanken, das Los der Seligen wollt' ich empfangen aus deiner väterlichen Hand" ..... (III, 18.) Während diejenigen Stellen der Dichtung, in denen Max zu wählen hat zwischen der Freundschaft und Liebe und seiner staatsbürgerlichen Pflicht innerlich unwahr, sentimental und krankhaft überspannt sind, ist hier jede Zeile kraftvoll und schön, rein menschlich ergreifend und spricht die Tragik des Wallensteinschen Charakters aufs treffendste aus. Hätte der Dichter lauter solche wirklich ergreifende, menschliche Züge scharf und knapp zusammenfassen können, dann würde eine aus einem Guss getriebene dämonische Gestalt vor uns erscheinen, dann würde eine wirklich innere Einheit in alle Züge und Äusserungen Wallensteins hineingekommen sein. Solche menschlich und dichterisch ergreifende Stellen sind aber nur wie einzelne Juwelen verstreut unter unzählige andere, nüchterne, historische Auseinandersetzungen oder unter krankhaft überreizte Tiraden im Stil der französischen Tragödie, die jedes gesunde Gefühl abstossen.

Das wahre tragische Problem, das sich hinter dem historischen Stoff der Tragödie verbirgt, ist, wenn wir alles kurz zusammenfassen, dasjenige, — dass hier ein gewaltiger Staatsmann hingestellt werden soll, der mit reformatorischem Drange eine Welt verjüngen und neu erschaffen will, der aber diese Aufgabe nicht erfüllen kann — nicht, weil er, um dieses Ziel zu erreichen, ein staatsbürgerliches Verbrechen begehen muss, — sondern weil er nicht reinen Herzens ist, weil er durch sein massloses Streben nach Macht in diese Welt des Egoismus und der Berechnung rings um ihn herum mit verstrickt ist, und weil er in seinem verzehrenden Ehrgeiz auch die Liebe vernichten muss, die allein fähig wäre, diese Welt von ihrem Egoismus, ihrer Härte und Unnatur zu erlösen. Wenn wir es auf den allerkürzesten Ausdruck bringen sollen, so wollte der Dichter tiefsinnig die beide

Seiten des Staatsmannes in seinen Dramen zum Ausdruck bringen, die ganze Grösse seiner gewaltigen Ziele, seiner alles umspannenden Klugheit und zugleich die, gerade dem Staatsmann am nächsten liegende Tragik des Ehrgeizes und der kalten Berechnung. Die Stärke und die Schwäche des Staatsmanns wollte er in einem Bilde, aus einer gemeinsamen Wurzel entsprossen, schildern. Das war der menschlich ideale Stoff, der unbewusst dem Dichter vorschwebte und den er doch bewusst nie auszugestalten fähig war, der an dem historischen Stoff und der geschichtlichen Gestalt des Wallenstein überall einen Hemmschuh findet und in dem, wie wir gesehen haben, die wirklich dichterisch schönen Stellen des Werkes allein ihren Ursprung haben. —

Und endlich erkennen wir klar, wie durch den historischen Stoff auch der Ausgang der Handlung entstellt und getrübt wird. In dem Drama, wie es sich thatsächlich gestaltet hat, geht die tragische Katastrophe, der Untergang des Helden, garnicht organisch notwendig aus seiner tragischen Schuld hervor, sondern es schiebt sich eine flache und nur äusserliche tragische Katastrophe unter. Wallenstein geht in Wahrheit an seinem Schwanken unter, weil er den richtigen Moment versäumt und an seinem Mangel an Menschenkenntnis. Statt dass der Dichter uns zeigen sollte, wie der Held trotz äusserer Erfolge und obgleich seine That sich ungestört nach ihren vollen Konsequenzen auslebt, doch untergeht infolge des inneren Widerspruchs in seinem Wesen, ist die That Wallensteins schon gescheitert, ehe sie noch eigentlich begonnen hat. Sie kann sich gar nicht von innen her entwickeln, sondern ist schon von vornherein mit dem Todeskeim behaftet. Bei den Helden Shakespeares, die Wallenstein im Charakter verwandt sind, bei einem Richard und Macbeth, wirkt es gerade gross und erschütternd, dass sie nicht an ihren Misserfolgen, sondern an ihren Erfolgen zu Grunde gehen, an der Nemesis, die ihrem Thun innerlich anhaftet, und daher wirkt auch ihr tragischer Untergang erschütternd und befreiend zugleich. Im Wallenstein aber wirkt der Untergang des Helden nur beengend und peinigend, und lässt nur das Gefühl der Ohnmacht und des Misslingens zurück, weil der Held an einer äusseren, menschlich nicht berechtigten Ordnung scheitert.

Und daher muss auch dem Drama in seinem Endresultat der versöhnende Abschluss fehlen. Was wir am Schluss der Handlung sehen, ist der volle Triumph der Macht, die Wallenstein vergeblich bekämpft hat. Die schlechten Zustände, die uns der Dichter so eindringlich in ihrer Nichtswürdigkeit geschildert hat, diese Welt der Feigheit, der Schwäche und Heuchelei, der trägen Gewohnheit, herrschen nach dem Fall des Helden in dem Gefühl ihrer selbstverständlichen Berechtigung ruhig weiter. Das Walten des Helden hat nicht wie ein Gewitter gewirkt, das die Luft mächtig erschüttert, aber auch von allen trüben, schädlichen Dünsten gereinigt hat; — nach dem wilden Toben der Leidenschaften, nach dem schmerzlich erschütternden Fall des Helden ist nicht eine Beruhigung über das Schicksal des Staates, der uns hier vorgeführt wurde, bei uns eingekehrt, sondern wir sehen einen grossen Aufwand von Kräften nutzlos verthan, — oder richtiger, die erhabenen und grossen Ideen, die den Helden bewegten, schweben am Schluss wieder als schöner Traum in die Höhe, ohne dass sie auf die Realität der Verhältnisse den geringsten Einfluss ausgeübt hätten. — Welch andere Stimmung ein sinnlich vollendetes Drama hinterlässt, zeigt jede Shakespearesche Tragödie auf das unwiderleglichste. Wenn ein Richard III. fällt, so ist durch das dämonische Walten seiner Persönlichkeit der furchtbare Krieg der beiden Rosen beendet, die Ruhe im Lande hergestellt und das bevorstehende Aufblühen Englands dem Hörer vor Augen geführt. — Wenn ein Hamlet fällt, so fällt mit ihm Claudius, der wie ein böser Alp auf dem Lande gelastet hat, und Fortinbras kann die Herrschaft auf dem dänischen Thron ruhig antreten. — Von solch versöhnendem Schluss finden wir im Wallenstein nichts, und die einzige Nemesis, die das Böse ereilt, besteht darin, dass auch Octavio seines Sieges nicht froh wird und ihn mit dem Tode seines einzigen Sohnes erkaufen muss. Man hat die bittere Ironie dieses Schlusses, nach welchem Octavio die klug geplante, von langer Hand vorbereitete Erhebung in den Fürstenstand in einem Augenblick gemeldet wird, wo er Zeuge des Unterganges des Wallenstein'schen Hauses wird, oft bewundert, und sie verdient allerdings ein relatives Lob. Es ist das der einzige, wenigstens in etwas befreiende

Schluss, der in diesem historischen Stoff möglich war, der den Sieg des Bösen doch nicht geradezu zu einem absoluten macht; aber welch kümmerlicher Notbehelf ist dieser Schluss gegen den echten, erlösenden Ausgang einer Tragödie, wo der Held das böse und unideale Element mit zu Fall bringt und durch sein Leiden und seinen Tod die Welt von den schlechten, unerträglichen Zuständen, die in der Handlung auf ihr lasteten, befreit hat.

Nach dieser eingehenden Analyse des Wallenstein wird jeder aufmerksame Leser in der Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans leicht dieselben Schwächen des historischen Dramas wiederfinden, wie im Wallenstein, allerdings mit dem Unterschiede, dass mit dem Zurücktreten des historisch-realistischen Elements in jenen beiden Dramen die idealen Absichten des Dichters zum Teil klarer zum Ausdruck kommen und damit das poetische Element in ihnen freier walten kann, als im Wallenstein.

3. Abschnitt.

Die Vorzüge und die tiefere Bedeutung der Schillerschen Dramen.

Haben wir somit die Schwächen des Schillerschen Dramas kennen gelernt, so wenden wir uns jetzt seinen unvergänglichen Vorzügen zu. Wir wollen nun darstellen, wie Schiller sich in seinem Schaffen mit den die Zeit bewegenden Ideen berührte und die treibenden Kräfte der Öffentlichkeit in seinen Dramen zum Ausdruck brachte. Er wusste zwar auch diese Ideen gerade in seinen klassisch-vollendeten Werken nicht in sinnlich-dämonischer Gestalt wiederzugeben, sie blieben vielmehr in gedanklich-symbolischer Conception stecken, und so sind sie bis jetzt daher nur gelegentlich einmal richtig geahnt worden, ohne dass es auch nur Jemandem bisher gelungen wäre, ihre ganze Tiefe zu erschliessen.

Um diese Seite der Schillerschen Dramen zu verstehen, müssen wir jetzt noch einmal zum Wallenstein zurückkehren, der neben Jungfrau und Tell zu den Hauptwerken der späteren Schaffensperiode des Dichters gehört, welche durch eine innere Einheit organisch miteinander verbunden sind, während Maria Stuart

und die Braut von Messina sich nur als Nebenwerke herausstellen. Maria Stuart bildet in der Hauptsache nur die Ueberleitung vom Wallenstein zur Jungfrau, und die Braut von Messina war nur der am weitesten vorgerückte Versuch nach der Seite der antiken Tragödie hin, zu dem Schiller durch seine vorangegangenen Experimente hingetrieben wurde. Wir haben bisher im Wallenstein schon von einigen Punkten den Schleier gelüftet; aber es waren nur einige Strecken Land des wahren Verständnisses, die aus dem bisherigen Meer des Unverständnisses oder Missverständnisses emportauchten, während der grösste Theil des Werkes in unserer früheren Besprechung noch im Dunkel blieb und in allen bisherigen Besprechungen überhaupt zum grossen Theil noch unverstanden geblieben, auch nicht entfernt in seiner Tiefe und namentlich seiner Bedeutung für die Gegenwart erschlossen ist.

Stellen wir uns nun, um den tieferen Inhalt des Wallenstein zu erfassen, noch einmal auf den Standpunkt derer, welche annehmen, dass Schiller in dem Drama die dichterische Darstellung der historischen That des österreichischen Generalissimus im 30jährigen Kriege, seines Verrathes am Kaiser, beabsichtigt habe. Man weiss zwar und giebt allgemein zu, dass Schiller diese Episode mit dichterischer Freiheit behandelt hat; aber man hält doch daran fest, dass es ihm darauf ankam, diese Geschichtsperiode und die bestimmte That des historischen Wallenstein, nach dichterischen Zwecken umgemodelt, zu schildern und dass damit seine Absicht erschöpft war. Nun ergiebt sich aber bei tieferem Eindringen in das Werk, dass diese Beurteiler sich durch die Oberfläche und Aussenseite des Werkes täuschen lassen und den tieferen Sinn, der sich dahinter verbirgt, übersehen. Die Ideen, die sich durch das ganze Werk hindurchziehen, haben mit der Zeit des 30jährigen Krieges offenbar nicht das geringste zu thun. Wir haben die Grundidee des Werkes schon im vorigen Abschnitt kurz berührt. Sie gipfelt in dem Gegensatz zwischen einer freien, genialen Persönlichkeit, die aus sich heraus alle Lebensformen erzeugt und einer in blosser Tradition starr gewordenen Ordnung staatlicher und menschlicher Verhältnisse, wo ein für allemal feststehende Formen alles lebendig quellende,

unwillkürliche Leben einengen und fesseln; in dem Gegensatz einer Persönlichkeit, die kraft Naturanlage und Verdienst herrscht, zu dem Prinzip der Legitimität, wo ausschliesslich die Geburt Herrschaft und Macht verleiht, wo daher überall im Staate statt des Seins der Schein herrscht, statt wahrer Verdienste hohle Titel, statt fähiger Köpfe subalterne, unselbständige Geschöpfe. Welchen Sinn hätte dieser Gegensatz in der Zeit des 30jährigen Krieges gehabt? Wie hätte der historische Wallenstein sich zu der Höhe solcher Ideen aufschwingen können? Und auf der anderen Seite ist auch dieser österreichische Kaiserhof in einer bestimmt tendenziösen Weise, überaus fein und scharf prononciert, in einer politischen Verbildung vom Dichter hingestellt worden, wie sie ebenfalls dem wirklichen österreichischen Regiment des 17. Jahrhunderts noch garnicht zu eigen sein konnte. Kurz es sind offenbar nicht die Anschauungen des 17. Jahrhunderts, die Schiller hier darstellen wollte, sondern die der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Es sind die Anschauungen des herrlichen Zeitalters der Aufklärung, mit seinen alle historisch überlieferten Formen kritisierenden, durchbrechenden, lebendig umbildenden Bestrebungen, die Schiller hier in der Gestalt des Wallenstein verherrlichen wollte, während der österreichische Kaiserhof das getreue Abbild jenes verknöcherten Regiments ist, gegen welches das gewaltige Aufklärungszeitalter in seinen grossen Fürsten, Staatsmännern, Denkern, Publizisten und Dichtern so machtvoll ankämpfte.

War dies aber die Grundidee des Werkes, so schossen alsbald noch Nebenideen auf, die um die Grundideen sich herumranken und sie modifizieren und erweitern. Hatte doch Schiller unterdes noch zwei grosse politische Bewegungen erlebt, die sein politisches Urteil in hohem Grade beeinflussen und seinen dichterischen Geist mit reger Schaffenslust erfüllen mussten, auch ihnen in seinem Kunstwerk Ausdruck zu verleihen. Er hatte das gewaltige Schauspiel der französischen Revolution erlebt, mit all ihren entfesselten Kräften der Hochherzigkeit und Gemeinheit, des edelsten Idealismus und des plumpsten Materialismus, der grössten Aufopferungsfähigkeit und der tierischsten Wildheit und Rohheit, wie des wahnwitzigsten Fanatismus. Wie

tief ein solches Schauspiel auf den Dichter einwirken musste, dessen ganzes Denken und Fühlen vom Pulsschlag des öffentlichen Lebens bewegt wurde, ist leicht zu begreifen. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen hat er sein Urteil über die französische Revolution denn auch in ebenso tief- als feinsinniger, reifer und vornehmer Weise formuliert, und wir werden uns bald davon überzeugen, dass er all das, was er hier gedanklich und philosophisch entwickelt, im Wallenstein in dichterischen Gestalten verkörpert hat. Ohne dass ihn die Ausschreitungen der Revolution, wie einige Litterarhistoriker meinen, an dem Ideal des Aufklärungszeitalters irgendwie irre gemacht hätten, wurde doch sein Blick gewaltig geschärft für die Gefahren, die aus einer falschen und flachen Anwendung der Idee der Freiheit hervorgehen müssen. Er lernte die verschiedenen gegen einander strebenden und sich leicht unheilvoll komplizierenden Mächte des modernen, öffentlichen, politischen wie sozialen Lebens kennen, und er lernte vor allem seine Idee der politischen Freiheit gewaltig vertiefen. Er ward sich bewusst, dass die Freiheitsbestrebungen ihr Ziel, eine wahre Beglückung der Menschheit, nur erreichen können, wo sie mit dem höchsten Ernst philosophischer Vertiefung und der Vornehmheit einer aristokratischen Gesinnung, die die bewährten, wahrhaft edlen Grundlagen der Kultur festzuhalten sucht, Hand in Hand gehen, wo nicht die unruhige Zerstörungslust und die demokratische Nivellierungssucht der Massen die Führung übernehmen.

Sodann aber war Schiller noch Zeuge einer zweiten politischen Bewegung geworden, die einen nicht minder tiefen Eindruck auf ihn machen musste. Er sah, wie die regierenden Kreise, die einst zu den Bewegungen des Aufklärungszeitalters mit den Anstoss gegeben hatten, von den Ausschreitungen der Revolution erschreckt, schleunigst umkehrten, um ihr Heil wieder in den alten überlebten Formen des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens zu suchen. Er musste sehen, wie sie sich einer herrschsüchtigen Kirche, einer heuchlerischen Bigotterie wieder devot in die Arme warfen. Er beobachtete, wie sie einer gefügigen, unselbständigen Bürokratie wieder die Führung im Staate überliessen, die den kühnen Bestrebungen des Aufklärungszeitalters

möglichst rasch ein Ende zu machen suchte. Er sah, dass ihr alles verdächtig wurde, was nach Freiheit, nach Entfesselung der Kräfte aussah, dass sie überall die alten, bequemen Ruhepolster wieder aufsuchte, die die historisch überlieferten Gestaltungen des staatlichen und religiösen Lebens so hübsch darboten, und die sie daher vor jedem unliebsamen Hauch der Neuerung wieder ängstlich zu schützen suchten. Schiller musste sich aber auch überzeugen, wie diese konservative Richtung im Staatsleben mit der Revolution ihren Charakter gänzlich geändert hatte. Es war nicht mehr der naiv-brutale Despotismus der Regierenden vor der Revolution, den Schiller in Kabale und Liebe und im König Philipp und seinem Hofe im Don Carlos so glühend gegeisselt hatte, der jetzt zur Herrschaft kam; es war ein gewissermassen raffiniertes, politisches System geworden, das stets den heimlich wühlenden Stachel mit sich herumtrug, dass es sich im Widerspruch befinde mit dem öffentlichen Geiste der modernen Zeit und daher nicht mehr offen und ungescheut mit dem Kraftgefühl des alten Despotismus zu operieren wagte, sondern überall auf List und Hinterhaltigkeit, auf diplomatisches Leisetreten angewiesen war. Alle diese neuen Erfahrungen und Anschauungen flossen nun zusammen in dem Dichterwerk des Wallenstein, an dessen Verständnis wir jetzt mit geschärftem Sinn wieder herantreten.

In dem Wesen und Treiben des österreichischen Kaiserhofes hat Schiller ein meisterhaftes Bild der politischen Reaktion entworfen, wie sie zuerst nach der französischen Revolution und seitdem nach jeder revolutionären Bewegung, ja nach jedem kühnen Siegeszuge des freiheitlichen Geistes überhaupt, in unheimlicher Promptheit und in einer merkwürdigen inneren Ähnlichkeit in ihrem ganzen Charakter und Auftreten sich regelmässig wiederholt hat. Vollends ist aber der diplomatische Vertreter des Kaiserhofes, Octavio Piccolomini, ein Kabinettstück der Charakteristik von reaktionären Gesinnungen und Handlungen, wie sie noch nie zuvor ein Dichter so tief bis in ihre innersten Lebenswurzeln hinein durchschauend, so besonnen und anschaulich dargelegt hat. Und dennoch hat die symbolische Darstellung, zu der der Dichter infolge des historischen Stoffes sich ge-

nötigt sah, bewirkt, dass dieses meisterhafte Gemälde bisher noch nie wahrhaft verstanden worden ist.

Charakteristisch erscheint zunächst für Octavio Piccolomini, dass er bei jeder sich darbietenden passenden und unpassenden Gelegenheit mit salbungsvollem Augenaufschlag seine Frömmigkeit und Kirchlichkeit betont, und ebenso von der Frömmigkeit des Kaiserhauses nicht genug Aufhebens machen kann: „Was ich dabei zu wagen habe, weiss ich. Ich stehe in der Allmacht Hand; sie wird das fromme Kaiserhaus mit ihrem Schilde bedecken und das Werk der Nacht zertrümmern". Von welcher Art die Frömmigkeit dieses Kaiserhauses ist, erkennen wir aber leicht. Wir haben es in ihr offenbar zu thun mit jener widerlichsten Form der Religion und des Christenthums, wo dieses im vollsten Gegensatz zu seiner ursprünglichen Absicht, eine innere Befreiung des Gewissens von allen äusseren Nötigungen zu gewähren, als politisches Machtmittel missbraucht wird, um innerlich unhaltbar gewordene politische Zustände mit einem falschen ehrwürdigen Schein zu bekleiden, und die Ungerechtigkeiten und Willkürlichkeiten einer eigensüchtigen Regierung durch die Berufung auf einen angeblich göttlichen Willen besser zu konservieren und vor jedem Angriff zu schützen. Mit wunderbar treffender Ironie hat denn auch der Dichter gezeigt, mit welch sittlichen Grundsätzen sich die religiöse Gesinnung eines solchen reaktionären Politikers verträgt.

Während man nach den frommen Worten, die Octavio beständig im Munde führt, die zartesten, skrupulösesten, sittlichen Grundsätze bei ihm vermuten, und annehmen sollte, dass sein Gewissen mit der Feinheit einer Goldwage entscheidet, hören wir ihn zu unserem grössten Erstaunen mit der kühlsten Miene von der Welt die allerweltlichsten, und zwar höchst bedenkliche macchiavellistische Grundsätze bekennen, finden wir ihn in einer geschmeidigen und glatten Opportunitätspolitik sich höchst geschickt bewegen. — Als Max ihm seine Falschheit vorwirft, mit der er Wallenstein, der ihm, seinem alten Freunde, offen alle seine Pläne mitteilt, seine eigene Gesinnung versteckt, erwidert er, ohne mit der Wimper zu zucken, mit dem salbungsvollen Ton, der ihm bei jeder Gelegenheit zu Gebote steht: „Mein bester Sohn!

Es ist nicht immer möglich, im Leben sich so kinderrein zu halten, wie's uns die Stimme lehrt im Innersten". Und mit dem Brustton der Ueberzeugung, der ihm so schön zu Gesichte steht, fährt er fort: „In steter Notwehr gegen arge List bleibt auch das redliche Gemüt nicht wahr — das eben ist der Fluch der bösen That, dass sie, fortzeugend, immer Böses muss gebären". — Bei dieser Gelegenheit erkennen wir übrigens beiläufig, dass dieser letztere Satz, der als moralischer Gemeinplatz so viele erbauliche Bücher, Abhandlungen und Reden ziert, von Schiller garnicht als absoluter Moralsatz gedacht ist, im Munde des Octavio vielmehr nur eine lahme Entschuldigung bildet für sein nichtswürdiges Benehmen gegen den Freund, das er vergeblich mit der angeblichen Schlechtigkeit eines anderen zu decken sucht. Wir sehen aber, Octavio versteht es meisterlich, eine offenbare Schändlichkeit aus dem Gesichtspunkt der höheren politischen Zweckmässigkeit zu rechtfertigen; und seine Religiosität verhindert ihn keinen Augenblick, mit der Moral höchst souverän umzuspringen und sie wie einen Kautschukball zu drehen und zu pressen, wenn ein angeblich höheres politisches Interesse auf dem Spiele steht. Wenn wir uns diese vom Dichter meisterhaft beobachteten und geschilderten Züge des Octavio vergegenwärtigen, so ist uns unwillkürlich, als wären wir auch in unseren Tagen schon solchen Politikern begegnet. — Aber auch diese vorgeschützten höheren politischen Interessen, diese stets bereite, zarte Sorge um das Kaiserhaus sind keineswegs so uneigennütziger Natur, wie man es nach den schönen Worten Octavios vermuten sollte. Er versteht es vielmehr vorzüglich, seine Sorge um den Thron mit seinen eigensten persönlichen Interessen in Einklang zu bringen. Indem er Wallenstein zu Fall bringt und den Kaiserhof von einem Feind befreit, spekuliert er zugleich ehrgeizig auf seine eigene Beförderung. Er erhält das Kommando an Stelle Wallensteins und wird später für seinen Verrat am Freunde mit dem Fürstentitel belohnt. Max wirft ihm ja in ehrlicher Entrüstung dieses Doppelspiel vor: „Hättest du's mit Vorbedacht bis dahin treiben wollen? Du steigst durch seinen Fall". Aber Octavio findet sich auch mit diesem sittlichen Bedenken leicht ab. Ein heuchlerischer Augenaufschlag gen oben: „Gott im Himmel!"

und er ist auch über diesen Vorwurf hinweg. Octavio entpuppt sich so als der vollendete Typus des politischen Jesuitismus. —

Aber noch in einem zweiten Drama können wir uns Schiller in der Beleuchtung der Zustände unserer Zeit zum geistigen Führer wählen: in der „Jungfrau von Orleans", die, wie wir uns gleich überzeugen werden, durch ein inneres Band mit dem Wallenstein verbunden ist. In diesem hatte uns der Dichter gezeigt, wie selbst der gewaltige freiheitliche Staatsmann Wallenstein die politische Welt, die uns in dem Drama vorgeführt ist, nicht erlösen konnte, weil er sich selbst in ihre Berechnungen, ihre Parteiungen und Intriguen mit verstrickt hatte. In der Jungfrau von Orleans zeigt uns der Dichter, wobei wir von der historischen Einkleidung wiederum ganz absehen müssen, wie neben den freiheitlichen Staatsmann, neben die rein politische Erlösung noch ein zweites, ganz andersartiges Element treten muss, das ebenso der reinsten Empfindung angehört, als der Staatsmann seiner Natur nach sich auf dem Gebiete der klugen Berechnung und der abwägenden Umsicht bewegen muss. —

Aus der Stille des ländlichen Lebens, das unmittelbar am Busen der Natur erblüht, kommt die Retterin, die neben dem freiheitlichen Staatsmann das zweite Element darstellt, das unserer Zeit zu ihrer Erlösung von den tiefgreifenden Schäden, die in ihr Platz gegriffen haben, nötig ist. Wie von dort, aus diesem Jung- und Gesundbrunnen unverfälschten menschlichen Naturlebens unserer gealterten, kranken, an der Kultur selbst kranken, in skeptischer Ironie blasiert gewordenen Zeit die Rettung und Heilung kommt, das hat Schiller in seiner Jungfrau nicht minder genial gezeigt, wie er im Wallenstein die politischen Übelstände der Zeit gezeichnet hatte. —

Man glaubte wunder wie scharfsinnig und geistreich zu sein, wenn man Schiller vorwarf, dass er in seiner Jungfrau seinen eigenen früheren rationalistischen Anschauungen über Monarchie und Religion abtrünnig geworden sei, weil er in ihr diese Mächte, die er früher im Don Carlos und noch im Wallenstein so energisch bekämpft hatte, im romantischen Sinne preise und verherrliche. Diese klugen Leute übersehen dabei aber vollkommen, dass es sich hier um die beiden entgegengesetzten Seiten einer

und derselben kulturellen Erscheinung handelt, dass Schiller nicht das eine Mal lobte, was er früher getadelt hatte, sondern dass beide Standpunkte des Dichters, entsprechend der grundverschiedenen Aufgabe, die er sich im Wallenstein und in der Jungfrau gestellt hatte, gleich richtig und berechtigt sind. Im Wallenstein hatte Schiller ein entartetes despotisch-reaktionäres Regiment geschildert. In der Jungfrau schildert er dagegen das wahre nationale Königtum, das trotz aller seiner zeitweiligen Entstellungen und Verzerrungen zu einem reaktionär-volksfeindlichen Regiment, doch als Idee und Postulat, als Hoffnung und Sehnsucht im Herzen des Volkes jederzeit lebendig bleibt. — Und genau so verhält es sich mit der vom Dichter in der Jungfrau verherrlichten Religion und Mystik. Im Wallenstein hatte er dasjenige Christentum gegeisselt, das zu einem rein politischen Machtmittel einer konservativen Partei geworden ist. In der Jungfrau dagegen verherrlicht Schiller den einer ewigen Verjüngung fähigen innersten Kern und Inhalt der Religion und des Christentums, der in seiner sinnlichen und einfachen, mehr an die Phantasie und Empfindung sich wendenden Form, ebenso zur schlichten Empfindung des Volkes herzergreifend[1]) spricht, als er in seiner bewusst mit der philosophischen Vernunft erfassten Wahrheit mit der gereiftesten Frucht des Denkens innerlich übereinstimmt oder wenigstens leicht zu ihr hinführt. — Und endlich ist die Mystik, die uns Schiller in wunderbarer poetischer Verklärung vor Ohr und Auge zaubert, nicht jene Mystik, die den Verstand verwirrt und den Geist lähmt, sondern die gesunde und poetische Mystik, die nur eine Ergänzung der Vernunft darstellt, die da, wo die rein verstandesmässige Auffassung der Natur aufhört und uns im Stiche lässt, ahnend den tieferen Zusammenhang der Dinge und des Alls durchdringt, der hinter der kausalen Verkettung der Dinge liegt. Nur in diesem Sinne ist Johanna Seherin und Somnambule, darf sie zu Raimund sagen: „Du siehst nur das Natürliche der Dinge, denn

---

1) Genaueres wolle man aus der von meinem Freunde Dr. Friedländer und mir herausgegebenen Schrift: „Der Pessimismus im Lichte einer höheren Weltauffassung“ entnehmen.

deinen Blick umhüllt das ird'sche Band. Ich habe das Unsterbliche mit Augen gesehen." —

Jetzt nur noch wenige Worte über den „Tell". Der Tell ist unstreitig das künstlerisch-vollendetste Werk aus der späteren Schaffensperiode des Dichters, das daher auf der Bühne auch stets eine durchschlagende und sichere Wirkung erzielt. Es ist zum grossen Teil frei von den Fehlern und Mängeln, die den anderen Dramen anhaften. Das hat aber einzig seinen Grund darin, dass Schiller sich hier von der Fessel freigemacht hat, die sonst seinem Schaffen auferlegt war, von dem historischen Stoff, und sich in der Ausgestaltung eines sagenhaften Motivs in voller dichterischer Freiheit ergehen konnte. Der deutlichste Beweis dafür ist der Umstand, dass die Darstellung im Tell dort, wo Schiller seinem sagenhaften Stoff geschichtliche Momente einverleibt, wie die Ermordung des Kaisers Albrecht oder die Gestalt des Parricida, sofort wieder trocken und unpoetisch wird. Ebenso fehlte auch das Schwanken und die Reflexion, die bei den Helden der späteren Schillerschen Dramen sich stets wie ein hemmendes Bleigewicht an die frohe, rasche Thatkraft hängen, im Tell keineswegs. Daher rührt eine der schwächsten und misslungensten Stellen der Dichtung, Tells Monolog, der in seinem süsslichen rhetorisch-unnatürlichen Tone von der sonst poetisch-schlichten Sprache Tells aufs unangenehmste absticht.

Aber weit wichtiger für die Gesamtbeurteilung der Dichtung, als diese doch immerhin nebensächlichen Schwächen derselben ist es, dass Schiller auch im Tell noch weit entfernt davon war, die inneren Ideen, die er darin eigentlich ausdrücken wollte, wirklich sinnlich-dramatisch in die Erscheinung treten zu lassen. Der innerste Gegensatz zwischen dem Helden Tell, der als der echte Vertreter des Volksgeistes die ungestüm-siegreiche Kraft desselben unmittelbar verkörpert, der daher nicht im Überlegen gross ist, sondern nur in der That, der nicht aus weit hergeholtem politischen Räsonnement, sondern nur aus seiner persönlichen furchtbar verletzten Empfindung heraus die That der Befreiung vollbringt, sie dann aber auch mit grösster Raschheit und Sicherheit ausführt, und den schönrednerischen, doktrinären Eidgenossen, die die langatmigsten konstitutionellen Argumente

entwickeln, aber den Moment der That und des Handelns glücklich verpassen, und denen nach der eigentlichen That der Befreiung durch Tell nur die Nachlese übrig bleibt, — dieser Gegensatz liegt viel zu sehr in der Tiefe des Kunstwerks verborgen, als dass er in voller Klarheit und Wucht sinnlich an die Oberfläche treten könnte. Vielmehr ist auch im „Tell", ebenso wie im „Wallenstein" und der „Jungfrau", infolge der idealisierenden Charakteristik des Dichters, der die eigentlich realen Charakterzüge seiner Gestalten durch Rhetorik verdeckt, der Held gegenüber seiner Umgebung nicht zu seinem vollen Rechte gekommen.

Damit haben wir die Schwächen und Vorzüge der Schillerschen Dramen zu beleuchten gesucht. Der weitere Entwicklungsprocess des deutschen Dramas musste nun darin bestehen, die hemmenden und schädlichen Bestandteile der Schillerschen Dramen allmählich zu überwinden, ihre Vorzüge aber festzuhalten und an sie weiter anzuknüpfen, aus den blossen Ansätzen zu einem idealen Bühnendrama, der blos gedanklichen Konzeption desselben bei Schiller die vollgereifte Frucht des in allen Teilen sinnlich gestalteten idealen deutschen Bühnendramas hervorgehen zu lassen.

Drittes Kapitel.

Entwicklung des deutschen Dramas von Schiller bis Wagner.

Motto: Lass' mich an dir nicht verzweifeln, ew'ge Vorsehung, auch wenn mir deine Wege sollten scheinen zurückzugehen. Es ist nicht wahr, dass die gerade Linie immer die kürzeste ist.
Lessing, Erziehung des Menschengeschlechts.

1. Abschnitt.

Prophetische Periode der deutschen Dramatik, romantische Zeit, Heinrich von Kleist und Franz Grillparzer.

Wir haben im vorigen Kapitel gezeigt, wie Schiller in seinen reifsten Werken weit über seine Zeit hinaus prophetisch die Strömungen der unmittelbar von uns erlebten Gegenwart vorausgeschaut hat. Wir dürfen bei dieser Darstellung aber nicht vergessen, dass die von uns versuchte Deutung der Schillerschen Werke, obgleich sie nicht im geringsten etwas in diese hineinlegt, was nicht jetzt von jedem als zutreffend erkannt werden muss, sie vom Standpunkt der modernen Zeit aus betrachtet. Diese Auffassung konnte aber gar nicht ausschlaggebend sein für die unmittelbare Wirkung, die diese Dramen auf die Zeitgenossen übten und die Bedeutung, die sie zunächst für die Entwicklung des deutschen Dramas hatten. Auf die Zeitgenossen musste das Schillersche Drama zunächst als das wirken, was es seinem äusseren Anschein nach in erster Reihe war, als ein historisches Drama, wenn man auch dunkel fühlte, dass ein gewisser ideenhafter Hintergrund das historische Gemälde gewaltig

vertiefte. Und so ging folgerichtig vom Schillerschen Drama zunächst eine Anregung auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung aus, auf dem sich zwar Dichter mit unendlich viel weniger Genie, mit einem viel engeren Gesichtskreis und mit einer unendlich viel geringeren philosophischen Bildung weiter bewegten, die im wesentlichen aber doch in der strengen Schillerschen Richtung blieben, nämlich historische Dramen zu schaffen mit einem künstlich in sie hineingetragenen tieferen gedanklichen Gehalt, der durch den historischen Stoff an sich gar nicht gefordert wurde. Es waren dies vornehmlich Zacharias Werner und Grabbe, von denen namentlich der letztere es gelegentlich zu einer genialen Durchdringung des historischen Vorwurfs mit höheren Ideen brachte, die aber beide nichts Dauerndes zu schaffen vermochten, weil sie zwar die Fehler des Schillerschen historischen Dramas getreulich nachahmten, die tiefe Bedeutung aber, die diesen Dramen innewohnte, die gewaltige Umschau über unser gesamtes modernes Leben mit allen seinen komplizierten Erscheinungen, die darin enthalten war, nicht zu reproduzieren wussten. So blieben sie talentvolle, aber schwächliche Epigonen Schillers, die gerade dasjenige, was in seinen Dramen an dauerndem, zukunftsschwangerem Gehalt vorhanden war, sich nicht anzueignen, oder es gar fortzubilden wussten, sondern sich im wesentlichen an das Vergängliche und Oberflächliche an ihnen, die historische Hülle hielten und diese Aussenseite aufzunehmen und weiter auszugestalten suchten. Und dieses historische Drama, das unmittelbar an die äussere Form des Schillerschen Dramas anknüpfte, wurde nun in unserem Jahrhundert immer von neuem von einer Reihe talentvoller Dichter in Angriff genommen, deren Werke auch gelegentlich einmal an die tiefere Bedeutung der Schillerschen Dramen wieder anklangen, wenn sie auch nicht entfernt an dieselben heranreichten — und dennoch im höchsten Sinne für die Kunst immer wieder so gut wie verloren, weil diese Dichter historischer Dramen die Fehler der Schillerschen Dichtungen nicht nur beständig wiederholen, sondern sogar noch überbieten mussten, wirklich künstlerische Partien in diesen Dramen aber nur als vereinzelte Oasen auftraten. Diese Dramen spielen daher in der Geschichte der wirklich künstlerischen Ge-

staltung des deutschen Dramas nur eine ganz untergeordnete Rolle.

Unterdes hatte sich aber in der deutschen Dramatik schon eine zweite, ganz anders geartete Richtung angebahnt. Diese knüpfte statt an die vergängliche Hülle des Schillerschen Dramas an seinen unvergänglich ideal-poetischen Inhalt an und suchte daher das Schillersche Drama nicht bloss äusserlich, sondern wirklich innerlich fortzubilden. In anderer Beziehung wandte sie sich aber von ihm hinweg und zu älteren Richtungen der Dramatik zurück, und griff zu dem Goetheschen und noch weiter in die Vergangenheit hinein zu dem gewaltigen Realismus Shakespeares, wenn auch auf dem Boden des Schillerschen Idealismus stehen bleibend; und diese Richtung bildete wirklich eine weitere Etappe in dem grossen Entwicklungsgange des deutschen Dramas.

Um diese recht zu verstehen, müssen wir uns vor allem die politische Umgestaltung der deutschen Verhältnisse zurückrufen, die fast gleichzeitig mit dem Tode Schillers eintrat. Schiller hatte, im wesentlichen unberührt von den traurigen politischen Verhältnissen Deutschlands, seine gedankentiefen Dichtungen mit ihrem Hinweis auf die Zukunft Deutschlands, die politische wie die kulturelle, gewissermassen der weiteren Entwicklung des deutschen Dramas zugeworfen. In seinen Dramen war aber zugleich der weltbürgerliche Zug, der auch durch die Dichtung eines Lessing und Goethe ging, der aber bei diesen doch noch mehr an das nationale deutsche Element angeknüpft war, zum vollsten Durchbruch gekommen. Der kosmopolitische Zug der Schillerschen Dichtungen, des Don Carlos, der Maria Stuart, der Jungfrau, zum Teil auch des Tell, war auch insofern sehr begreiflich, als der Dichter, der wie kein anderer Dramatiker vor ihm das öffentliche Leben der Zeit poetisch zu schildern suchte, aus den kümmerlichen deutschen Verhältnissen nach Friedrichs des Grossen Tode keinen Stoff und keine Nahrung für grosse dramatische Gemälde schöpfen konnte. Er musste seinen Blick vielmehr nach dem Lande richten, das unterdes für eine Zeit lang die Führung in der Geschichte Europas an sich gerissen hatte, nach Frankreich. Dort waren alle jene politischen, selbst sozialen und geistigen Bewegungen bereits in lebendigem Fluss

begriffen, die bei uns erst in viel späterer Zeit zum Durchbruch kamen. Von dorther schöpfte Schiller seine Inspirationen für die Darstellung des öffentlichen Lebens, und nur insofern blieb sein Drama doch echt deutsch, als er mit philosophisch vertiefter Betrachtung, mit echt deutschem Idealismus den Bewegungen des öffentlichen Lebens in dem Nachbarlande gegenübertrat.

Nun brach aber das deutsche Reich unter der harten Faust des fremden Eroberers vollends zusammen. Da konnte der Dichter, den realen Verhältnissen seines Volkes abgewandt, nicht mehr weltbürgerlichen Träumen leben. Die rauhe Wirklichkeit kontrastierte zu unsanft mit seinen weltumspannenden Ideen; die näheren und nächsten Verhältnisse, die schwere Not des Vaterlandes, riefen den Dichter zurück aus dem luftigen Reiche hoher, einer fernen Zukunft zugewandter Ideen und führten ihn wieder engeren, aber näher liegenden Aufgaben zu. Nach der auf die Spitze getriebenen weltbürgerlichen Tendenz der deutschen Dramatik in Schiller trat jetzt eine vollständige, aber sehr naturgemässe und heilsame Reaktion ein.

Man darf sagen, dass die Dichter in dieser Zeit recht eigentlich das Vaterland wieder entdeckten. Jetzt erst, da man in Gefahr stand, es zu verlieren, wandte man sich mit voller Innigkeit der Betrachtung seiner Zustände zu und suchte sie dichterisch zu schildern. Man vertiefte sich in seine Geschichte und seine Vorzeit; jetzt erst griffen die Dichter mit vollem Bewusstsein in die glorreiche alte deutsche Geschichte und ihr Geistesleben, in ihre wunderbar reiche Dichtung zurück und suchten sie in ihrem eigenen Schaffen zu reproduzieren. Sie entdeckten von neuem erst die volle Schönheit der heimischen Gefilde und wurden mit Entzücken gewahr der traulichen Einfalt der alten deutschen Sitten und Sagen, des unendlichen Reichtums an charakteristischen Zügen und Gestalten, wie sie die einzelnen deutschen Landschaften und Provinzen in sich bargen. Man kehrte mit einem Wort mit verstärkter Innigkeit zum Volksleben, dem Boden und der Wurzel des nationalen Daseins und der nationalen Dichtung zurück.

Allerdings war diese dichterische Bewegung nicht eine

durchaus neue, sondern wie die politischen Empfindungen dieser, die Freiheitskriege vorbereitenden Epoche und in den Freiheitskriegen selbst, an die Empfindungen der glorreichen Fridericianischen Zeit anknüpften, so nahm auch die Dramatik, die dieser Zeit entspriessen sollte, die besten Traditionen der dichterischen Epoche jener Zeit wieder auf. Die Dichter dieser neuen vaterländisch-romantischen Richtung gingen unmittelbar auf die Goetheschen Jugenddramen zurück, vor allem auf den Götz von Berlichingen mit seiner warmen, echt deutschen Tendenz. Die ganze geschickte Reproduktion vom Leben und Empfinden der deutschen Vergangenheit sehen wir in Kleists Dramen, vor allem im Käthchen von Heilbronn unmittelbar wiedererscheinen. Nur nahm man jetzt, da man fürchten musste, seine nationale Zusammengehörigkeit zu verlieren, mit Bewusstsein und daher mit viel zäherer Nachhaltigkeit das nationale Element in die deutsche Dichtung auf. Was die Goethesche Zeit noch naiv und wie zufällig aufgegriffen hatte, hielt man jetzt prinzipiell fest, als die notwendige Grundlage jedes echten dramatischen Naturgewächses, das aus seinem natürlichen Boden, mit starken Wurzeln in ihm haftend, zu einem markigen, wetterfesten Baume emporwachsen sollte.

So entstand in Deutschland eine dramatische Richtung, die in manchen Beziehungen der Schillerschen diametral entgegensteht; eine Richtung, die im Gegensatz zu der weltbürgerlichen Tendenz Schillers national ist; die an Ideengehalt und Weite des Gesichtskreises weit hinter ihm zurückbleibt, ihn aber übertrifft an Frische und Lebendigkeit der dramatischen Handlung, an Realistik in der Charakterisierung und viel volkstümlicher ist, sich viel enger an das Leben und Empfinden des deutschen Volkes nicht nur im allgemeinen, sondern an das lokal gefärbte Treiben und Empfinden der einzelnen deutschen Stämme und Provinzen anlehnt. Bildet insofern diese neue romantische Richtung einen vollständigen Gegensatz zu der Schillers, so lehnt sie sich dagegen in einer anderen Beziehung eng an ihn, an seinen Idealismus, indem sie seinen edlen Ton, den erhabenen Ernst, der alles Gemeine, Rohe[1]) und Niedrige aus dem Drama

1) In das Kleistsche Drama schleichen sich freilich in der Überkraft seiner Natur zuweilen einzelne Rohheiten wieder ein.

verbannt hatte, das selbst bei Shakespeare den reinen Genuss an seinen Werken uns vielfach verleidet, in ihr Drama mit aufnimmt.

Es waren zwei wahrhaft grosse und geniale Dramatiker, die diese neue Richtung bei uns einschlugen, Heinrich von Kleist und Franz Grillparzer, der eine, seiner märkischen Heimat entsprechend, kraftvoller und energischer, der andere, gemäss dem Wesen seiner österreichischen Heimat, milder und weicher. Beide Dichter waren bestimmt, die ganze Grösse, Schönheit und Eigenart ihrer engeren Heimat in unvergänglichen dramatischen Dichtungen zu verkörpern.

Wenden wir uns jetzt gleich zur näheren Betrachtung der Kleistschen und Grillparzerschen Dramen und ihrer Bedeutung für die weitere Entwicklung der deutschen Dramatik und bleiben wir zunächst bei Kleist stehen. Da leuchtet es sofort ein, welche Wendung er zu dem sinnlich-lebendigen Bühnendrama hin eingeschlagen hatte, wenn wir z. B. seine „Hermannsschlacht“ mit dem Schillerschen „Wilhelm Tell“ vergleichen. Die beiden Dramen fordern förmlich zu einem Vergleich heraus, insofern sie beide die Befreiung des Vaterlandes von dem Joche einer Fremdherrschaft behandeln und den Geist, der zu den Freiheitskriegen führte, wecken und verherrlichen. Aber welch ein Unterschied zeigt sich in der Behandlung dieses Stoffes! Kleists Drama, wie sein gesamtes dichterisches Schaffen, beschreibt zwar einen viel engeren Kreis als das Schillersche. Schillers „Tell“ geht nicht in dieser einen Idee auf, sondern enthält daneben noch andere gedankentiefe Tendenzen, die in Kleists „Hermannsschlacht“ fehlen. Aber um wie viel vollendeter in sinnlich-dramatischer Hinsicht erscheint dieses Drama gegenüber dem „Tell“! Auch im „Tell“ finden sich herrliche Mahnungen zur Befreiung Deutschlands vom französischen Joch, aber wie nur von fernher kommend, wie von weitem andeutend, erscheint hier alles gegenüber der unmittelbaren, von ihrem Gegenstand ganz erfüllten Schilderung Kleists! Beide Dichter erlebten die Freiheitskriege nicht mehr und konnten sie nur prophetisch vorausschauen. Aber an der verschiedenen Behandlung desselben dramatischen Motivs zeigt sich recht deutlich, welchen Unterschied es macht, ob ein Dichter in blos pro-

phetischer Ahnung ein Ereignis vorausschaut, oder ob ein Dichter, wenn er dasselbe auch nicht mehr in seiner Wirklichkeit schaut, doch persönlich den Stimmungen nahe steht, aus denen heraus es geboren wurde. Kleist wurzelte mit seinem Empfinden ganz im brandenburgisch-preussischen Staate, und so wurde sein Drama ein volles sinnliches, gluterfülltes Gemälde der Stimmungen und Empfindungen, die im Jahre 1813 in Preussen so gewaltig auflodern sollten. Darum nahm er poetisch diese Zeit so vollständig vorweg, als hätte er sie selbst erlebt. — Welche glühenden Farben sind daher in der „Hermannsschlacht" aufgetragen gegenüber dem „Tell". Wie ist jeder Nerv des Dramas geschwellt von einer einzigen starken Empfindung Wie stehen alle Charaktere in unmittelbarer Leiblichkeit und Lebendigkeit vor uns! Wie ist endlich an Stelle der schönen Verse, die bei Schiller die eigentliche Charakteristik überall verdecken und nur undeutlich durchblicken lassen, die jedesmal den Personen und der Situation angepasste charakteristische Sprache getreten! — Kurz, wir empfinden es deutlich: hier ist in das Schillersche idealistisch-gedankliche Drama ein Strom echt-shakespearescher, unmittelbarer dramatischer Darstellung hineingeflossen. Hier hat der Realismus Shakespeares im deutschen Drama seine Wiederauferstehung gefeiert, wenn auch auf dem Boden und der Grundlage des Schillerschen Idealismus.

Ein ähnliches Verhältnis, wie zwischen der „Hermannsschlacht" und dem „Tell" lässt sich zwischen einem anderen Kleistschen Drama und einem Goetheschen beobachten, die ebenfalls beide einen verwandten Stoff behandeln, dem „Prinzen von Homburg" und dem „Tasso". Beide Dramen stellen dem gefühlvollen Jüngling, der auf sein Gefühlsleben pocht und noch nicht gelernt hat, sich den realen Bedingungen des Lebens zu unterwerfen, den reifen, nüchternen Staatsmann gegenüber, der ganz auf dem Boden der realen Verhältnisse steht und sie klug und umsichtig nach seinen Zwecken zu beherrschen weiss. Aber nirgends zeigt sich auch so deutlich, welch einen gewaltigen Fortschritt die deutsche Dramatik von Goethes späteren, mehr innerlich als äusserlich bewegten Werken seitdem zum echten sinnlichen Bühnendrama hin gemacht hatte. — Wie ist im „Prinzen von Homburg" alles

das in äussere Handlung umgesetzt, was im „Tasso“ ganz undramatisch im Innern verläuft. Ein Antonio wird durch eine leichte Mahnung des Fürsten dazu gebracht, in sich zu gehen und sein zu schroffes Auftreten gegen den Dichter zu mässigen. Welch ein Apparat echt dramatischer Handlung ist dagegen in dem Kleistschen Drama aufgeboten, um eine Sinnesänderung des Kurfürsten zu bewirken. Alles steht plastisch vor uns und ist in mächtig packender Handlung und Rede in die äussere Erscheinung getreten. — Und welche echt dramatische Wandlung geht mit den Personen des Kleistschen Dramas vor sich, gegenüber der fast nur innerlich bewegten Haltung der Goetheschen Figuren! Darauf beruht auch der viel befriedigendere, dramatisch wahrere Verlauf und Ausgang des „Prinzen von Homburg“ gegenüber dem „Tasso“. Goethe kann bei der dramatischen Unbewegtheit seiner Figuren nur den Krankheitszustand des Dichters schildern und bleibt selbst im Ausgang des Dramas recht eigentlich zwischen Himmel und Erde schweben; er kann sich weder zu einem wahrhaft tragisch erschütternden Ausgang entschliessen, noch ist er fähig, einen versöhnenden glücklichen Schluss wie Kleist herbeizuführen. Und was noch viel schlimmer ist, das ganze Problem des Dramas gerät dadurch in eine vollständig schiefe Beleuchtung. In dem Goetheschen Werk erscheint zuletzt der Dichter in seiner Haltlosigkeit und zunehmenden Krankhaftigkeit wie ein Element, das gänzlich überwunden werden muss, während der nüchterne Staatsmann beinahe als der allein Berechtigte erscheint. Wie ganz anders und echt dramatisch weiss dagegen Kleist die Gegensätze zu scheiden und zu versöhnen. Der strenge Sinn, der am Gesetz als der nothwendigen Bedingung jedes dauernden Erfolges festhält, hat doch die Berechtigung auch der temperamentvoll eingreifenden Empfindung anerkannt — und der ungestüme Jüngling hat erkannt, dass die subjektive Empfindung nur dort wahres Heil bringt, wo sie mit Berücksichtigung der realen Bedingungen des Staatswesens sich geltend macht. Beide Prinzipien haben sich schliesslich in einem höheren Element vereinigt. — Eins fehlt allerdings dem Kleistschen Drama: der melodische Zauber der Goetheschen Verse; aber dafür ist aus der lyrischen Zerflossenheit derselben echt dramatische Vertiefung geworden. —

Auch das Grillparzersche Drama hing, wenn auch nach einer anderen Richtung hin, als das Kleistsche, eng zusammen mit den Stimmungen, die durch die Freiheitskriege erzeugt wurden, nicht sowohl wie jenes mit der politischen Seite derselben, als mit der national-heimischen. Die innige Betrachtung des wiedergeschenkten und wie neu entdeckten Vaterlandes, die dem Dichter die Augen öffnete für die unendlich reichen Schätze der Poesie, kam in den Grillparzerschen Dramen zum ergreifenden Ausdruck. Der innigen Berührung mit dem Volksleben seiner Heimat verdankte auch Grillparzer diejenigen Eigenschaften seines Dramas, die ihn über Schiller und teilweise selbst über Goethe hinausführten. Indem seine Dichtung fest und sicher im Boden des echten Volkslebens wurzelte, gewann sie jene sichere und sinnliche Gestaltungskraft zurück, die Schiller in seinen späteren Dramen so sehr verloren gegangen war. Die bunte farbenreiche Welt, das eigentlich Malerische der Dinge, das Schiller in seinem hohen idealistischen Fluge, seiner gedankenhaften Tiefe abhanden gekommen war, kehrten in Grillparzers Dichtung in höchstem Glanze und in neuer Frische und Ursprünglichkeit zurück. Welche glanzvollen Gemälde werden uns nicht in der „Sappho", „des Meeres und der Liebe Wellen", in der Argonautentrilogie, der „Jüdin von Toledo", dem Fragment „Esther" entrollt! Wie prangt und glitzert hier überall die Sprache im vollen Schmuck und Reichtum lebendig angeschauter Bilder!

Wie Kleist sich mit Shakespeare berührt, so geht Grillparzer in seiner buntfarbigen glänzenden Diktion, in der sinnlichen Fülle des Lebens auf Lope und Calderon, die grossen nationalen spanischen Dramatiker zurück. Aber auch Shakespeare wirkte gewaltig auf Grillparzer ein. War doch auf das Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen", wenn auch nicht die volle Flamme, so doch ein starker Funke aus dem ewigen Liebesdrama „Romeo und Julia" hinübergesprungen. — Überhaupt kehren ewig junge Liebeslust und Liebesleid, die Urelemente aller Poesie, bei Kleist wie bei Grillparzer in unverminderter Frische wieder in das deutsche Drama zurück. Wohl hatte auch Schiller in seinen Liebespaaren Max und Thekla, Rudenz und Bertha schöne Bilder von Liebesleben entworfen und in den Liebesszenen der „Picco-

lomini" herrscht, wie selbst die grössten Gegner Schillers zugeben müssen, eine Naivität der Empfindung, wie sie ihm sonst nicht eigen war. Aber das eigentlich sinnliche Element der Liebe, das Schwellen und Blühen, das Jauchzen und Klagen, Lachen und Weinen, Kosen und Schmachten der Liebe, fehlen doch gänzlich bei ihm, während es von Grillparzer wie von Kleist in seiner ursprünglichen, glühenden Gewalt dem deutschen Drama zurückgegeben wird. — Nicht minder tritt der realistische Zug, den das deutsche Drama in Kleist gegenüber Goethe und Schiller erreicht hatte, auch in Grillparzers Dramen auf das deutlichste hervor. Vergleichen wir mit den, in der antiken Sagenwelt spielenden Grillparzerschen Dramen die Iphigenie Goethes, so sehen wir sofort, dass zwar auch in letzterer moderne Empfindungen in einem griechischen Stoffe ausgeprägt sind, aber doch nie zu ihrer vollen Entfaltung kommen. Goethe drängte dem dramatischen Stoff zu Liebe das unwillkürlich quellende, moderne Leben zurück, so dass eine gewisse statuenhafte Unbeweglichkeit über dem Drama lagert, während Grillparzer in seinen antiken Stoffen rein moderne Empfindungen, die komplizierten nervösen Regungen und Zuckungen moderner Menschenseelen in höchster Freiheit und Entfesselung zum Ausdruck brachte. Seine Sappho, Medea, Hero stehen in vollster Leibhaftigkeit als ganz modern empfindende und handelnde Personen vor uns. —

Aus der Betrachtung der Dramen Kleists und Grillparzers ergiebt sich mithin in gleicher Deutlichkeit, nach welcher Richtung das deutsche Bühnendrama über Schiller hinaus fortzuschreiten bestimmt war. Das eigentliche Ziel der Entwicklung des deutschen Dramas steuerte danach offenbar dahin, die Dramatik Goethes und Schillers gewissermassen zu der Shakespeareschen fortzubilden, d. h. die tiefen Ideen Goethes und Schillers, die bei dem ersteren in mehr lyrischer, bei dem letzteren in gedanklicher Konzeption stecken geblieben waren, in Shakespearescher Manier zu behandeln, sie in vollendet sinnlicher und realistischer dramatischer Handlung zur vollen Entäusserung ihres geistigen Gehalts zu bringen.

Um dieses gewaltige Ziel zu erreichen, war aber noch ein ganz neues künstlerisches Element nötig, das nach Schillers Zeit

in die deutsche Dramatik hineinfliessen sollte, das sein historisches Drama von vornherein auf eine ganz neue künstlerische Grundlage stellen und wie in einem läuternden Bade von allen störenden, prosaischen Bestandteilen reinigen sollte. Wir meinen die Einwirkung der deutschen Musik auf das Drama, die nach Schillers Zeit sich zuerst geltend machte. Ihr und damit dem Verhältnis der deutschen Musik zur deutschen Dichtkunst müssen wir daher jetzt zunächst unsere Betrachtung zuwenden.

2. Abschnitt.

Verhältnis der deutschen Musik zur deutschen Dichtkunst und Dramatik, und Carl Maria von Weber.

Wenn wir die Geschichte der neueren deutschen Dichtung seit ihrer Blütezeit verfolgen, so finden wir neben ihr fast gleichzeitig eine neue Blüte der deutschen Musik sich entwickeln. Zunächst gingen aber beide Künste getrennte Wege, wenn es auch an freundnachbarlichen Beziehungen zwischen ihnen nie fehlte. Der Reformator der Oper, Gluck, stand bereits in naher Beziehung zum Reformator der deutschen Dichtung, zu Klopstock, für dessen Poesien er begeistert, von denen er auch vielleicht für sein eigenes reformatorisches Wirken mit inspiriert war. — Auf der anderen Seite zeigte Lessing bereits ein tiefes Verständnis für das innerste Wesen der Musik. In seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ stellte er eine Theorie über das Wesen der Musik auf, mit der er seiner Zeit weit vorauseilte. — Ein Goethe stand allerdings persönlich der Musik kühler gegenüber, er fühlte sich bekanntlich mehr zur Plastik und Malerei hingezogen. In Goethes dichterischem Schaffen, seinen melodischen Versen drückt sich aber, wie ein später lebender Musiker es ausdrückt, dichterische Musik aus. In seiner Poesie sind die inneren Gefühlsstimmungen überall zu solcher Wärme und Zartheit entwickelt, dass wir nur von einer musikalischen Richtung seines Dichtens sprechen können, wenn wir es irgendwie charakteristisch bezeichnen wollen.

Aber gerade, weil den Dichtungen der ersten Blütezeit

unserer modernen Litteratur der Geist der Musik, die volle Wärme und Sinnlichkeit der Ausdrucksweise nicht fehlte, war die Sehnsucht nach einer Ergänzung ihrer Eindrücke durch die Musik nicht so drängend. Diese Dichtungen befriedigten neben dem Verstandesauch das Gefühlsbedürfnis in so hohem Masse, dass sich einstweilen die dichterische Empfängniskraft vollkommen durch sie befriedigt fühlte. Dies änderte sich aber gänzlich mit dem Schillerschen historischen Drama. Ihm ging aus bereits genügend erörterten Gründen der Geist der Musik vollständig verloren. An Stelle echt sinnlicher, warmer gefühlserfüllter dichterischer Ausdrucksweise trat vielfach eine reflektierende, verstandesmässige Sprache, traten Rhetorik und Deklamation. Die deutsche Poesie geriet so durch Schillers späteres Schaffen in die höchste Gefahr, ihre wunderbare Gefühlswärme, die unmittelbare Frische, Schönheit und Naturwahrheit zu verlieren und sich in eine gedanklich-reflektierte, lehrhaft-abstrakte Dichtungsweise umzuwandeln.

Wir haben nun bereits zu schildern gesucht, wie zunächst Kleist und Grillparzer diese Gefahr vom deutschen Drama abwandten. Aber diese Rückkehr der Dichtung zur sinnlich-konkreten Ausdrucksweise genügte nicht mehr, um das deutsche Drama für immer gesund und natürlich zu erhalten. Wenn das deutsche Drama auf die Dauer von der reflektierend-erkältenden Manier Schillers befreit oder vor ihr bewahrt bleiben sollte, so musste die Musik, die bis dahin nur neben der Dichtung einhergegangen war, unmittelbar befruchtend in sie hineinfliessen und auf die Entwicklung des deutschen Dramas einen durchgreifenden Einfluss gewinnen.

Diese gewaltige Einwirkung der Musik auf die dramatische Dichtkunst sollte freilich erst vor sich gehen, nachdem auch die Dichtkunst die Musik gewaltig befruchtet hatte, nachdem eben ein segensreicher Austausch, ein Geben und Nehmen sich zwischen ihnen herausgebildet hatte. Dieser unmittelbaren Einwirkung der deutschen Dichtung auf die deutsche Musik begegnen wir erst bei Beethoven, den wir im ersten Kapitel daher geradezu als den Fortsetzer und Vollender des Schaffens eines Klopstock, Lessing und Goethe feiern konnten. Beethoven nahm alle dich-

terischen Motive dieser gewaltigen Blütezeit der deutschen Poesie in die Musik auf und führte sie bis zur äussersten Freiheit und Entfesselung durch. Dem Element seiner Kunst entsprechend brachte er alle gedanklichen Motive der Dichtung zu voller konkreter Ausführung, wie die Dichtung an sich derselben nicht fähig war, zum vollen Ertönen und Austönen und erweckte sie mit aller Pracht und allem Glanz der Töne erst zu vollem sinnlichem Leben. Insofern geht Beethoven neben den Dichtern, vor allem aber neben Goethe geradezu als sein musikalischer Interpret einher. So brachte seine Musik zum „Egmont" alle Saiten, die die Dichtung anschlägt, erst zum sinnlichen Ertönen. So nahm sein „Fidelio" gewissermassen ein dichterisches Motiv aus dem „Egmont" auf, indem seine Musik die Idee verkörpert, dass Klärchen ihren Egmont wirklich aus dem Gefängnis befreit. So ist unverkennbar „Mahomets Gesang" das Vorbild und Motiv für den Jubel- und Siegesmarsch im letzten Satz der C-Moll-Symphonie. So ist bereits von anderer Seite treffend geschildert worden, wie den ersten drei Sätzen der Neunten Symphonie offenbar Gedanken und Motive aus Goethes „Faust" zu Grunde liegen.

Durch die Musik sollte nun gerade dem Drama ein neues Ausdrucksmittel von der höchsten Wirksamkeit zugeführt werden. Erst die Musik löste die dichterische Sprache, die bei Goethe im „Egmont" und „Faust", in Kleists und Grillparzers Dramen bereits zur herrlichsten Entfaltung gekommen war, der aber immer noch ein gedankenhaftes, noch nicht vollständig zur Sinnlichkeit des Ausdrucks erwecktes Element anhaftete, zu voller Freiheit und brachte gewissermassen die in der Poesie dieser Dramen schlummernde Musik zum Ertönen. Vor allem aber wurde durch die Verbindung mit der Musik das Drama von vornherein auf eine rein ideale Grundlage gestellt, wurden alle nur historisch-verstandesmässigen, alle nur rhetorischen und deklamatorischen Teile des Dramas hinweggeschwemmt, schieden alle jene unpoetischen Bestandteile desselben, die nur gedacht, nicht empfunden waren, wie wir sie bei Schiller so überreichlich antreffen, aus, weil eine Verbindung der Musik mit solchen Stellen unmöglich war. Und endlich machte erst das Hineinströmen der Musik in das Drama den Dichter fähig, rein ideale Motive von innen her zur höchsten

Entfaltung zu bringen. So wirkte die Verbindung der Musik mit dem Drama daraufhin, die Fehler, die sich in den früheren dramatischen Dichtungen fanden, zu vermeiden, ihre idealen Absichten aber, die in ihnen gefasst, aber nicht erreicht worden waren, in herrlichster Fülle zu verwirklichen.

Diese letzten Folgen und die Einwirkungen Beethovens auf das deutsche Drama gehören jedoch erst einer späteren Zeit an. Denn nicht Beethoven war es, der zunächst durch die Einwirkung der Musik auf das deutsche Drama die entscheidende Rolle spielte, sondern ein anderer Musiker, der derselben künstlerischen Richtung angehörte, wie Kleist und Grillparzer. Beethoven gehörte seinem ganzen Ideenkreise nach der ersten Blütezeit unserer modernen Litteratur an. Auch er lebte in den hohen weltbürgerlichen Ideen Lessings, Goethes und Schillers, und ihnen verdankte er die gewaltige Weite und Höhe seines Gesichtskreises. Aber auch ihm fehlte noch ebenso wie jenen, der sichere nationale Boden, auf dem allein diese Ideen feste Wurzel fassen und sicher in die Höhe streben konnten.

Es war ein nachbeethovenscher, wahrhaft genialer und höchst originaler Musiker, der diese Wendung der Musik zum Heimischen und Nationalen vollzog, der ebenso wie Kleist und Grillparzer in nächster Beziehung zu den Stimmungen der Freiheitskriege stand. Dieser Musiker hatte zudem ein ähnliches Verhältnis zu Beethoven, wie jene zu Goethe und Schiller. Er gab die philosophische Gedankentiefe und die Weite des Gesichtskreises eines Beethoven auf, gewann dafür aber durch die Berührung mit dem national-volkstümlichen Element der deutschen Musik erst jene heimisch-innige Grundlage, von der aus sie später im vollendeten deutschen Bühnendrama zu ihrer höchsten Blüte sich fortentwickeln sollte. Während die Mendelssohn, Schubert und Schumann wohl einen herrlichen Nachklang zu der klassischen Musik bildeten, im letzten Grunde aber nirgends einen epigonenhaften Charakter überwanden, beschritt Weber durch seine Berührung mit dem volkstümlichen Element einen neuen noch ungebahnten Weg in der Musik. Er riss sich entschlossen von den höheren Vorzügen der Beethovenschen Musik, die alle anderen Musiker wie in einem Banne gefangen hielt, und ihre eigene

Produktionskraft lähmte, los, um eine weniger vornehme, aber desto eigentümlichere und frischere Musik zu schaffen, und überschüttete die Welt mit einem Reichtum von originellen, in einzigartiger Schönheit erblühenden Melodien, dass die Produktionskraft der Mendelssohn, Schubert und Schumann dagegen vollkommen verblasste. Sie waren Epigonen einer an geistigen Ideen höher stehenden Musik; aber Weber war der orginale Schöpfer einer neuen volkstümlichen und doch stets klassisch vollendeten Musik. In ihm jauchzte, klagte und klang alles in ursprünglichen Tönen. — Seine Musik nun war es, die im Verein mit Kleist und Grillparzer dem deutschen Drama jenes Element zurückgab, das in den späteren Schillerschen Dramen so sehr vermisst ward. Diese sich mit tausend Fäden dem Gemüt einspinnende Musik Webers, diese herzige Anmut, diese holde Naivität; die überall auf die elementarsten Empfindungen der Menschenbrust und des Volksempfindens zurückgehende, diese aber auch in höchster Vollendung wiederspiegelnde Musik war es, die dem nach Schiller lebenden Geschlecht eine wahre Erlösung brachte, nach der es lechzte und dürstete. Weber war es aber auch, der in seiner „Euryanthe“ zuerst einen Versuch nach der Richtung machte, in der später das vollendete deutsche Bühnendrama erstehen sollte, nämlich bei der dramatischen Dichtkunst die Musik zu Hilfe zu ziehen, indem er die Musik nicht mehr als absolute Melodie, wie in der alten Oper gestaltete, sondern zur Illustrierung und Ausmalung der dichterischen Motive benutzte, und an seinen Versuch in der „Euryanthe“ sollte später die Verbindung der Musik mit der Dichtkunst im vollendeten deutschen Bühnendrama unmittelbar anknüpfen.

3. Abschnitt.

Periode der Verirrung des deutschen Dramas.

Restaurationsepoche, Raupach und das Eindringen der italienischen und französischen Oper in Deutschland.

Fassen wir die eben betrachteten Erscheinungen zusammen —, denken wir daran, dass Kleist, Grillparzer und Weber auf

einem engeren Boden, aber auf sicherer nationaler Grundlage alle Keime zu einem echten deutschen Bühnendrama, in der Dichtung, wie in der Musik ausgestreut hatten, und erinnern wir uns, dass in diese Zeit auch die Blüte der deutschen Schauspielkunst fällt, insofern als der grösste deutsche Mime, Ludwig Devrient, ihr angehört, so ist es kein allzu weitgetriebener Optimismus, wenn wir behaupten, dass bereits in dieser Zeit das vollendete deutsche Bühnendrama hätte erstehen können. Von dem engeren Stoffkreise der drei eben genannten Dramatiker hätte das deutsche Drama sehr wohl im schrittweisen Aufsteigen allmählich wieder zu der Höhe und Ideenweite der Goethe, Schiller und Beethoven emporwachsen können, um dann aber im Rahmen eines strengen, allen Anforderungen der lebendigen Bühne entsprechenden und zugleich idealen Dramas erst auf eine sichere dramatische Grundlage gestellt zu werden.

Aber die unumgängliche Voraussetzung für einen solchen, im schrittweis ununterbrochenen Aufsteigen sich vollziehenden Fortschritt zum vollendeten Bühnendrama wäre die gewesen, dass auch die Ansätze zu einem nationalen Staatswesen sich auf ebenem, geradem Wege allmählich zum deutschen Einheitsstaat fortentwickelt hätten oder wenigstens doch die nationale Begeisterung, die zu den Freiheitskriegen geführt hatte, sich im öffentlichen Leben in unverminderter Stärke erhalten hätte. — Aber davon war das gerade Gegenteil der Fall. Durch die Schuld der Reaktion, des feudalen Adels und des mit ihm wie immer im Bunde stehenden Pfaffentums, sowie einer feigen Hofkamarilla, die sich nach den glücklich beendeten Freiheitskriegen daran erinnerte, dass die eigentliche Ursache aller Umwälzungen im politischen Leben doch in dem revolutionären französischen Geist zu suchen war, erlebte man in der deutschen Politik einmal wieder eine jener unerwarteten Wendungen, an denen unsere Geschichte leider so reich ist. Das stolze Preussen, das durch seine begeisterte Volkserhebung, wie durch seine Staatsmänner und Heerführer am meisten zur Befreiung des Vaterlandes beigetragen hatte, und auf dem schon damals ganz augenscheinlich die nationale Zukunft Deutschlands beruhte, gerieth durch die Ruheseligkeit und die reaktionären Neigungen, die sich bald nach

den Freiheitskriegen bei seinen regierenden Kreisen eingestellt hatten, vollständig in das Schlepptau der österreichischen Politik. So trat jetzt die unsäglich traurige Erscheinung zu Tage, dass die nationale Begeisterung von den Machthabern geächtet wurde, dass nicht nur direkte politische Bestrebungen für Herstellung der deutschen Einheit, die ja allerdings der damaligen Verfassung des deutschen Bundes widersprachen, sondern selbst die offen ausgesprochene Begeisterung für diese Ziele, das Wachhalten der Stimmungen, die dereinst dazu führen sollten, als demagogische Aspirationen verfolgt wurden.

Mit dieser tragischen Wendung in der deutschen Politik wurden auch alle Keime und Ansätze eines vollendeten Bühnendramas wieder erstickt oder wenigstens auf lange hinaus unterdrückt. Es sollte noch mehr als ein Menschenalter vergehen, bevor das deutsche Drama wirklich zu seiner Reife gelangte, während unterdes alle Verkehrtheiten und Fehler, die in den bisherigen dramatischen Versuchen zu Tage getreten waren, noch einmal und zwar in potenzierter Gestalt hervortraten. Alle Wege und Geleise, die die deutsche Dramatik bisher befahren und ausgefahren hatte, um zu ihrem Ziel zu gelangen, und von denen doch keiner dahin führte, wurden in dieser Zeit immer wieder vergeblich betreten, bis zuletzt die Mängel und Gebrechen des deutschen Dramas in wahrhaft grotesker Gestalt in die Erscheinung traten.

Es begann zunächst auch im deutschen Geistesleben ebenso, wie in der deutschen Politik, eine der traurigsten Zeiten des Stillstandes und des Epigonentums. Und ebenso wie in der preussischen und deutschen Politik, infolge der Zurückdrängung nationaler Interessen, ausländische Interessen die heimische Politik zu beeinflussen anfingen und sie zeitweise vollkommen beherrschten, ebenso wurde auch das deutsche Geistesleben ein Tummelplatz ausländischer und zwar überwiegend schädlicher Einflüsse. — Infolge der Ächtung nationaler Begeisterung durch die deutschen Regierungen fanden zunächst die Kleistschen und Grillparzerschen Dramen, zu welch letzteren besonders die österreichischen Machthaber, wie in dem richtigen Instinkt, dass in ihnen die herrlichste rein deutsche Manifestation des österreichi-

schen Volksstammes enthalten sei, sich auch direkt widerwillig ablehnend verhielten, gar kein Verständnis und konnten daher auch keinerlei Einfluss auf das Dichten ihrer Zeitgenossen gewinnen. Es wurden über ihre Dramen damals vielmehr die albernsten Urteile gefällt. Man war so weit entfernt davon, in ihnen die Bahnbrecher für eine neue realistische Richtung des deutschen Dramas zu erkennen, dass man ihnen vielmehr in reaktionärer Vorliebe für das Alte jede Abweichung von dem sogenannten klassischen Drama Goethes und Schillers als Fehler und Entartung anrechnete; auch da, wo sie über dasselbe hinaus offenbar den grössten Fortschritt gemacht hatten. So konnte das Muster für ein nationales deutsches Drama, das sie im engeren Rahmen bereits aufgestellt hatten, sich auch nicht im schrittweisen Aufsteigen zum vollendeten deutschen Bühnendrama fortentwickeln. Ihre Wirkung blieb einstweilen im Verborgenen und sollte erst später in dem grossen dramatischen Genius, der in ihnen den verwandten Zug mit seinen eigenen Bestrebungen entdeckte, sich fruchtbar weiter entwickeln. Wie sehr aber Kleist und Grillparzer in den nationalen Bestrebungen der Freiheitskriege und überhaupt im nationalen Leben wurzelten, sollte sich später deutlich darin offenbaren, dass ihre eigentliche Bedeutung für das deutsche Bühnenleben erst mit der Zeit des neu gegründeten deutschen Reiches begann, als die allgemein erweckte nationale Begeisterung auch in ihnen den grossen nationalen, heimisch warmen Zug wieder fand.

Weber war allerdings glücklicher als sie; er hatte mit seinem „Freischütz“ einen ungeheuren Erfolg und verleitete dadurch eine Schar von Nachahmern, die Bahnen der romantischen Oper weiter zu verfolgen. Eine Reihe talentvoller Komponisten, vor allem Marschner, schritt auf dem von Weber gebahnten Weg mit Erfolg weiter. Aber da jetzt das nationale Leben geächtet wurde, trübe politische Zeiten heraufzogen und alle freien Geister, die auf eine grosse Zukunft Deutschlands gehofft hatten, an ihr verzweifelten, wurde auch die dichterische und musikalische Phantasie gelähmt und mystisch gestimmt. Was bei Weber gesund, kraftvoll und innerlich heiter war, wurde bei seinen Nachfolgern trübe und phantastisch. Damit wich der feste Boden, in dem die

Webersche Musik gewurzelt hatte, und aus dem heraus sie dereinst so unendlich anregend und befruchtend auf die weitere Entfaltung des deutschen Dramas wirken sollte.

Nur eine Parole hatte in dieser Epoche Geltung, die der absoluten Ruheseligkeit, des ideenarmen Ausruhens in oberflächlichen dichterischen und künstlerischen Genüssen, denen jeder höhere Schwung abhanden gekommen war. Sowohl die nationale Begeisterung, wie vollends die Begeisterung für Freiheitsideale, wie sie Goethes „Egmont" oder Schillers Dramen atmeten, waren ja verpönt. Da ernteten die Dichter und Komponisten den grössten Beifall, die sich ängstlich oder diplomatisch vorsichtig aller höheren Ideen, aller Begeisterung entschlugen, die den Hörern halfen, in einem leichtfertigen und oberflächlichen Genusselement dahinzuschwimmen. In dieser Zeit überschwemmten daher die italienische und französische Oper die deutsche Opernbühne. Ein Rossini, Donizetti, Auber u. a., die mit der Oper gar nichts anderes wollten, als das Publikum durch angenehm klingende Melodien, durch Entfaltung von Gesangskünsten wollüstig aufzuregen und zu berauschen, hatten damit einen Erfolg, der die Wirkungen des deutschen recitierenden Dramas vollständig in den Schatten stellte. — Mit dieser Wendung des musikalischen Schaffens hing es auch zusammen, dass Weber in dieser Zeit vollständig missverstanden wurde. Man sah in seiner Musik nicht ein heilig-ernstes Streben, durch Zurückführung derselben auf das national-volkstümliche Element, auch für das deutsche Drama ein gewaltiges, neues Ausdrucksmittel zu gewinnen, sondern weiter nichts, als hübsche Melodien, die mit ebenso gedankenlosem, rein sinnlichem Behagen nachgesungen und nachgepfiffen wurden, wie die Melodien Rossinis oder Donizettis. — Und ebenso herrschten auf der Schauspielbühne dieser Zeit Dichter, wie Raupach u. a., die nur die einzige Sorge bei ihrem Schaffen hatten, wie sie das Publikum geschickt über ein paar Stunden angenehm hinwegtäuschen und zerstreuen konnten, jede Bezugnahme auf tiefere Gedanken und ernste Probleme in ihren Dramen aber ängstlich vermieden.

Das „Junge Deutschland", die idealistische Richtung von Gutzkow und Genossen.

Ein neuer, frischer Luftzug drang in diese Stille und Öde des öffentlichen Lebens, des politischen, wie des litterarischen, erst wieder mit der französischen Revolution von 1830 und ihren Nachwirkungen in Deutschland ein. Der starre Absolutismus ward durchbrochen, es regten sich überall wieder frische, lebendige Kräfte, die jene Bestrebungen, die im Gefolge der ersten französischen Revolution auch in deutschen Landen einhergingen, wieder aufnahmen.

Mit dem neu erwachten politischen Freiheitsstreben ward auch der Bann, der über dem deutschen Geistesleben lag, wieder durchbrochen. Man schämte sich der schablonenhaften, gedankenarmen Raupachschen Dramen, und versuchte gegenüber dem sinnlich-bestechenden, aber Herz und Geist leer lassenden Glanz der Opernbühne das Publikum wieder an die Stellung und Lösung ernster Probleme im Schauspiel zu gewöhnen. Diese Probleme mussten in demselben Geist wurzeln, der auch das politische Leben dieser Zeit bewegte, in dem Kampf um politische, religiöse und sociale Freiheit. — Bezeichnend war es für eine Reihe von Dichtern, die sich dieser Ideen bemächtigt hatten, dass sie nicht nur die Strömungen der Zeit im Drama wiederzuspiegeln suchten, sondern selbst politisch mitkämpfen wollten in diesem Kampfe des Neuen und Lebenskräftigen gegen das absterbende, nur noch künstlich sich erhaltende und daher um so zäher ans Leben sich klammernde Alte.

So freudig es nun auch zu begrüssen war, dass die Dichter wieder an das Denken der Zuhörer appellierten, wieder ernste, reformatorische Ideen dichterisch zu gestalten suchten, so ungünstig war aber die politische Weltlage einem wirklich befriedigenden dichterischen Schaffen, einer künstlerischen Bewältigung der dramatischen Probleme. Es war in gewissem Sinne dieselbe politische Konstellation wiedergekehrt, die zur Zeit des späteren Schillerschen Schaffens vorhanden war. Die Dichter konnten nur im Gegensatz zum herrschenden Geiste, zu den positiven Gewalten im Staate, nur in Uebereinstimmung mit einem

kleinen Bruchteil der Nation ihre Ideale gestalten. Daher fehlte ihnen als Resonanzboden die allgemein begeisterte nationale Stimmung, die allein ein mächtig packendes und ergreifendes dramatisches Schaffen ermöglicht. Sie verhielten sich infolgedessen zu Kleist und Grillparzer, wie etwa Schiller sich in allgemeinster Beziehung zu Goethe verhält. Von der nationalen Seite der Dichtung gänzlich abgedrängt, sahen sich diese Dichter der dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts nur darauf hingewiesen, alle die mächtig sich regenden, nach Luft und Licht ringenden Kräfte der Zeit, die oppositionellen Stimmungen, die den starr festgehaltenen Konservatismus im Staate und den Positivismus in der Kirche bekämpften, dichterisch zum Ausdruck zu bringen. Aber sie hatten dabei unter denselben ungünstigen oder noch ungünstigeren Bedingungen zu leiden, wie Schiller.

Im vorigen Kapitel haben wir die Mängel der späteren Schillerschen Dramen ausführlich dargelegt. Alle diese Mängel kehrten bei den Dichtern des „Jungen Deutschland" bei einem Gutzkow, Laube und ihren Genossen nur noch verstärkter wieder. Sie ergriffen ebenso wie Schiller historische Stoffe, in denen sie die Zustände der Welt, gegen die ihre Helden, als die Träger ihrer Ideen und Gefühle, ankämpfen, breit auseinander zu setzen hatten, wo die historische und staatsbürgerliche Sphäre den eigentlichen Vordergrund des Gemäldes bildete, und der Held daher genau so wie ein Wallenstein, eine Maria Stuart oder eine Jungfrau einsam, ohne jeden Rückhalt an ihrer Umgebung ihre idealen Anschauungen gegenüber einer prosaischen Sphäre vertreten müssen. So musste auch bei ihnen, wie bei Schiller, das Empfinden und Handeln des Helden von vornherein vom Standpunkte des trivialen, staatsbürgerlich-historischen Elementes aus betrachtet und gerechtfertigt werden. Ihren Helden musste ebenso, wie den Schillerschen, die volle Sicherheit und die siegreiche Kraft fehlen, ihre Individualität wirklich durchzusetzen. Nicht die poetische Ausmalung der Welt dieses Individuums, seiner Leiden und Freuden, wie sie die Kleistschen und Grillparzerschen Dramen in so entzückender Breite erfüllt, nicht das tragische Geschick, das der Held sich selbst aus der Anlage seiner Natur bereitet, wie es z. B. im „Prinzen von Homburg" so grossartig

dargestellt ist, bilden den eigentlichen Gegenstand der Darstellung, sondern diese wird ausgefüllt durch den Kampf eines einsamen Individuums gegen eine übermächtige Welt der Gewohnheit und der Vorurteile, in der der Held nicht in echter Tragik, gross und gewaltig untergeht, sondern gebrochen, erdrückt durch die Übermacht der äusseren Verhältnisse. Das böse Vorbild, das Schiller in seinen späteren Dramen, namentlich im Wallenstein, gegeben hatte, trug jetzt seine schlimmen Früchte für die Weiterentwicklung des deutschen Dramas.

In der Reihe von mittelmässigen Dichtern, die der dramatischen Richtung des „Jungen Deutschland" und den weiteren durch sie ausgelösten dramatischen Strömungen angehören, ragen nur zwei wahre Talente hervor: Gutzkow und Hebbel[1]), und eine Charakteristik ihres dramatischen Schaffens wird genügen, um beide Richtungen in ihrer Bedeutung für die Weiterentwicklung des deutschen Dramas zu kennzeichnen. Von allen nachschillerschen Dramen der historischen Richtung ist unstreitig „Uriel Acosta" das edelste, auf welches am meisten von dem echten, edlen Geiste Schillers übergeflossen ist. Und dieses Werk muss um so mehr unsere eingehende Beleuchtung erfahren, als an ihm einerseits alle Mängel des historischen Dramas noch einmal in all ihrer Krassheit hervortreten, und weil es andererseits doch nicht ganz ohne Bedeutung für die Weiterentwicklung des deutschen Dramas blieb, wenn auch keineswegs in demselben unmittelbar anregenden und befruchtenden Sinne, wie etwa die Dramen Kleists und Grillparzers.

Das Drama beginnt ungewöhnlich viel verheissend. Die Stimmungen und Ideen des Helden, die verschiedenartige Beleuchtung der Befreiung vom Joche religiöser Autorität, der Gegensatz des de Silva und Acosta, von denen der erstere seine Vernunft der Pietät zu Liebe unterdrückt, der andere sie frei bekennen will, auch wenn sie das so lange an die Dunkelheit gewöhnte Auge zuerst

1) Dass ein Laube auf anderem Gebiet als praktischer Theaterleiter und als Wegbahner für noch wenig anerkannte dramatische Dichtungen, wie vor allem die Grillparzerschen, grosse Verdienste um das deutsche Drama hat, gehört nicht unmittelbar hierher. Hier handelt es sich um die Wertung Laubes als schaffenden Dramatiker.

schmerzen sollte; die aufkeimende Liebe zwischen Acosta und Judith, alle diese Gefühle sind in zarter, schlichter, wahrhaft poetischer Weise dargestellt. Aber so wie es zu dem ersten Konflikte in dem Drama kommt, zeigt sich uns noch klarer als in Schillers Dramen, dass auf den historischen Boden eine wirklich poetische Durchführung der Idee, eine konsequente, kraftvolle, männliche Haltung des Helden, eine innere Vertiefung seiner Gefühle nie gelangen kann. Alles, was ihm theuer ist, stellt sich dem freien Bekenntnis der Überzeugung Acostas entgegen: der Vater der Geliebten, der Freund de Silva, die blinde Mutter, die Geliebte; alle leben in der Welt der Gewohnheit, die sich um diese Menschen mit tausend Banden schlingt, die alle ihre Vorstellungen beherrscht und sie an einem mutvollen Bekenntnis der Wahrheit scheu vorübergehen lässt. Was in dieser Sphäre wirklich herrscht, ist die Gesinnung eines De Santos und Akiba, ist das Pfaffentum, das die Schwächen der Menschen klug benutzt, und seine altersgraue Weisheit in ihren kleinen Leidenschaften fest verankert hat, und durch sie eine unbezwingbare Herrschaft über diese Welt ausübt. Der Held, der in solcher Sphäre seine Überzeugung bekennen will, muss stets das deutliche Bewusstsein mit sich herumtragen, dass er etwas Unmögliches will. Bei einem wirklich mutvollen Bekennen der Überzeugung giebt es hier nur ein Mittel, ein gänzliches Heraustreten aus diesem Kreise[1]), während jede weitere Berührung mit demselben notwendig die Festigkeit seines Entschlusses erschüttern und ihn wieder in diese Welt der Schwäche und Feigheit hineinziehen muss. Und so geschieht es denn ganz folgerichtig, dass Acosta erst grosse Worte macht, sich wie ein wirklicher Held geberdet, von seiner Überzeugung wie von seiner Fahne spricht, mit der der Krieger steht und fällt, es verächtlich von sich weist, wie ein verliebter Schäfer seine Liebe seiner Überzeugung zu opfern, um dann, als seine Mutter und die Braut ihm wirklich entgegentreten, sich

1) Daher hat in einer ganz anderen Periode der Dramatik ein wirklich konsequenter Dichter seine Helden thatsächlich aus dem Kreise, in dem ihre Individualität sich nie frei entfalten könnte, vollständig heraustreten lassen, Ibsen seinen „Volksfeind“ und seine „Nora“. Das war wenigstens folgerichtig, wenn auch nicht künstlerisch befriedigend.

von weichen, sentimentalen Gefühlen vollständig übermannen, sich in die Welt der Schwäche wieder hineinziehen zu lassen, und nun allen heldenhaften Gesinnungen, allen schönen Worten zum Trotz, seine Überzeugung direkt zu widerrufen. So tritt das widerwärtig Hässlichste zu Tage, das ein gross angelegtes Drama bieten kann: ein Widerruf der innersten Überzeugung. Die edelsten Worte der Dichtung werden dadurch zu einer leeren, eiteln Renommisterei. Wohl kann ein Held selbst von stärkstem Willen sich erweichen lassen und das aufgeben, wonach er vorher gerungen hat, aber im echten Drama soll er nur seine Leidenschaft und seinen übergrossen Trotz und Stolz zum Opfer bringen. Das ist gross und kann wahrhaft tragisch und erschütternd wirken. Auch ein Coriolan lässt sich von der Mutter, von seinem Weibe und Kinde erweichen; aber erst, nachdem die Mutter die stärksten Mittel der Überredung angewandt hat; und dann giebt er nicht seine Überzeugung, sondern nur seine Rache auf. Ein Acosta aber fällt bei dem ersten Angriff auf sein weiches, schwankendes Gemüt wie eine Binse um. Wie wenig Festigkeit er gegen die Geliebte gezeigt hat, tritt drastisch hervor, als diese unmittelbar nach dem Entschluss Uriels zum Widerruf den Einfluss, den sie auf ihn ausgeübt hat, schon bereut. Allerdings zeigt sich Judith nicht minder kläglich als der Held selbst. Erst sucht sie ihn durch den lockenden Hinweis auf ihre Liebe umzustimmen. Kaum ist er aber gegangen, so kommt sie zu der Erkenntnis, dass das Weib des Mannes ewiger Fluch ist, indem es ihn herabzieht. Das hätte sie doch vorher erwägen sollen, ehe sie den Helden zu einem Widerruf treibt, der ihn in den Augen jedes echten Weibes für immer erniedrigen muss. — Mit dem Entschluss zum Widerruf, den der Held fasst, ist es nun auch vorbei mit dem guten Geist der Dichtung. Der Dichter fühlt instinktiv, dass er mit dieser Wendung das Spiel verloren hat, dass er nun nicht mehr aus seiner inneren freien Gesinnung schaffen, sondern nur noch das Übergewicht der Welt der Gewohnheit über seine, des Dichters, eigenen idealen Anschauungen schildern kann. Die Sprache, die bis dahin eine edle dichterische war, wird von da ab gekünstelt rhetorisch und unnatürlich. Und der Held muss damit aus einer Schwäche in eine andere, noch

schlimmere verfallen. Er hat widerrufen um der Liebe zu Judith willen, und als er nun erfährt, dass sie ihm doch verloren ist, nimmt er seinen Widerruf zurück und redet wieder gross und prahlt, wo seinen Worten nicht mehr die geringste Überzeugungskraft innewohnt. Zu so jammervoller Inkonsequenz wird also der Dichter fortgetrieben, dass er Acosta in dem Augenblick, als dieser hört, dass die Verleugnung seiner Überzeugung ihm den erhofften Lohn doch nicht bringt, wieder zum mannhaften Bekenner seiner Überzeugung werden lässt. — Nicht weniger schwächlich und inkonsequent als der Held muss hier aber auch Judith handeln. Eine Geliebte, die, um ihren Vater vor dem geschäftlichen Ruin zu retten, den Geliebten aufgiebt und sich einem ungeliebten Manne vermählt, handelt wohl wie eine gebildete, höhere Tochter, aber nimmermehr wie ein heldenhaftes Weib. — So haben wir hier lauter halbe Empfindungen: einen Helden, der, statt die Wahrheit opfermutig zu bekennen, sie um weicher Regungen willen verleugnet, eine Geliebte, die erst den Helden zum Treubruch an seiner Überzeugung verleitet und dann ihn selbst verleugnet um anderer weicher Empfindungen willen.

Und dennoch liegen alle diese Mängel nicht etwa an einer geringen Begabung des Dichters — wir haben dieselben Fehler, wenn auch nicht so krass, auch bei Schiller gefunden, sondern im wesentlichen durchaus an dem Stoff des Dramas, an der historisch staatsbürgerlichen Sphäre. — Wie sehr in dem Gutzkowschen Drama nur die durch den Stoff bedingte Art der Durchführung die Schuld an dem Scheitern der Dichtung trägt, zeigt sich unter anderem deutlich auch daran, dass der Konflikt zwischen der Überzeugung des Helden und seiner Liebe einen echt dichterischen und dramatischen Blick bekundet. Wir werden später ein Drama kennen lernen, das genau diesen selben Konflikt wahrhaft mächtig und echt tragisch erschütternd durchführt.

Weiter konnte das historische Drama des Schillerschen Genres nicht hinter seiner Absicht zurückbleiben, als in dem Gutzkowschen „Uriel Acosta“, wenn es der Dichter mit den Idealen Schillers überhaupt noch ernst meinte. Wir werden nachher

nur noch zu beobachten haben, wie das historische Drama im Sinnne Schillers — freilich nur seine Hülle, nicht sein Geist — noch eine Stufe tiefer herabsank, dadurch, dass der Dramatiker an die kühnen, idealen Empfindungen Schillers selbst nicht mehr glaubte, sie aber dem Publikum wenigstens vorzuspiegeln für gut hielt, des wirksamen Theatereffektes wegen, um das Publikum glauben zu machen, es stecke etwas besonders Tiefes, Edles und Erhabenes in seinen Dramen. — Aber schon das Drama Gutzkows musste jedem denkenden Dramatiker unwiderleglich zeigen, dass es auf diesem Wege nicht mehr weiter ginge, dass in einem historischen Stoff die idealen Ideen, denen Schiller Ausdruck geben wollte, nimmermehr verwirklicht werden können, — dass nur bei einer gänzlichen Abwendung von dem historischen Boden, in einer ganz anderen Sphäre und mit ganz anderen Ausdrucksmitteln diese Ideale Schillers wirklich künstlerisch bewältigt zum Ausdruck kommen könnten.

Das „Junge Deutschland", die realistische Richtung Otto Ludwigs und Hebbels.

Die erneuten und vergeblichen Versuche des „Jungen Deutschland", das Schillersche historische Drama fortzuentwickeln, brachten einige Dramatiker auf den Gedanken, es wieder einmal auf einem anderen Wege zu versuchen und sich einer sogenannten realistischen Richtung zuzuwenden. Der richtige Grund, weshalb die Schillersche dramatische Richtung einen Misserfolg hatte, war allmählich auch dieser Zeit bereits klar geworden, so dass schon der Kritiker aufstand, der nicht nur die Nachahmer Schillers angriff, sondern seine Angriffe bereits gegen Schiller selbst richtete, der sehr scharfsinnig urteilte, aber dennoch von einem ganz verkehrten Ende her seine Angriffe formulierte. Otto Ludwig hatte in seinen „Shakespeare-Studien" mit vollem Recht und mit grosser Unerschrockenheit, die um so mehr anzuerkennen war, als er damals mit seinen Ansichten noch fast allein stand, dieselben Vorwürfe gegen die späteren Schillerschen Dramen gerichtet, die auch wir erheben mussten. Dagegen geriet Ludwig mit seiner Kritik auf einen ganz falschen Weg, wenn

er Schiller auch da Vorwürfe macht, wo dieser in Wahrheit einem neuen, höheren Ziel der Dramatik entgegenstrebt. Wenn Ludwig es Schiller zum Vorwurf macht, dass er an Stelle des Kampfes von Leidenschaften einen dialektischen Kampf von Ideen, von verschiedenen Weltanschauungen setzt, so ist dieser Tadel nur insofern berechtigt, als es Schiller noch nicht gelungen war, die Träger der verschiedenen Ideen und Anschauungen zu wirklich dämonischen, aus voller individueller Leidenschaft heraus handelnden Personen zu machen. Aber statt nun zu erkennen, dass Schiller hier auf halbem Wege stehen geblieben war, aber zu einem Ziele hin, das einen gewaltigen Fortschritt im Drama bedeutet, macht Ludwig Schiller die Absicht dieses höheren Fortschrittes selbst zum Vorwurf. Nicht also in einsichtiger, reformatorischer Kritik rügt er, dass Schiller seine höhere Absicht noch nicht gelungen war, sondern in einer vollkommen rückläufig gerichteten Kritik will er das Schillersche Drama im reaktionären Sinne wieder zurückschrauben zu einer bereits überwundenen, realistischen Richtung des Dramas. — Noch reaktionärer und verblendeter wird Ludwig in seinem Angriff, den er gegen die Inkonsequenz der Schillerschen Charaktere richtet. Er hatte diese Inkonsequenz an sich ganz treffend gezeichnet. Aber statt nun ihren richtigen Grund darin zu finden, dass Schiller seine Helden, die als rein menschliche, ideale Charaktere gedacht sind, doch in den Rahmen einer Handlung hineinstellt, wo sie nicht nach der Freiheit ihrer inneren Natur, sondern nach den konventionellen Sittlichkeitsbegriffen der staatsbürgerlichen Welt handeln müssen, tadelt er die Schillerschen Charaktere, weil sie nicht konsequent nach diesen Normen und Anschauungen handeln, sondern rein menschliche Motive bei ihnen mit unterlaufen. Was also an Schiller das Bewundernswürdige ist, der mächtige Drang, die rein menschliche Natur seiner Helden auch in dieser beengenden historischen Sphäre zur Geltung zu bringen, das macht ihm Ludwig zum Vorwurf. — Dem reaktionären Charakter seiner Kritik entsprach der seiner eigenen dramatischen Versuche. Wenn Ludwig etwa diese als ein positives Muster dessen, wie ein Drama beschaffen sein sollte, hinzustellen beabsichtigte, so hätte er nicht deutlicher zeigen können, wie viel leichter es ist, zu tadeln als

besser zu machen. Sein „Erbförster" enthält allerdings nichts von den hohen Motiven der Schillerschen Helden. Die Gestalten handeln in ihrer Art vollkommen konsequent aus der bürgerlichen Sphäre heraus, in der sie stehen. Aber zugleich ist der Gesichtskreis des Dramas und sind die Voraussetzungen, aus denen die Gestalten handeln, so eng und dürftig, ist der tragische Konflikt des Dramas so grillig und kniffflich ausgeklügelt, dass er nur unter Menschen möglich ist, deren Gehirn ganz und gar mit kleinstädtisch beschränkten Anschauungen vollgepfropft ist. Das war allerdings keine typische Tragik, wie sie Schiller erstrebte, sondern eine so exceptionelle, dass wir jeden Augenblick im Zweifel sind, ob die Personen, die uns hier in einem unentwirrbaren tragischen Konflikt vorgeführt werden, noch ganz zurechnungsfähig sind.

Mit weit grösserem Talent als Ludwig verfolgt diese an sich von vornherein verkehrte Richtung ein anderer Dramatiker: Friedrich Hebbel. Hebbel ging von ähnlichen Erwägungen wie Ludwig aus. Auch er fühlt instinktiv, dass die Mängel der reifen Schillerschen Dramen auf der Inkonsequenz ihrer idealen Motive mit der konventionellen Sittlichkeit der historisch-staatsbürgerlichen Sphäre beruhten. Er gelangte infolgedessen auf den Weg, zu versuchen, ob sich nicht ein in sich konsequentes, geschlossenes Drama, eine wahrhaft lebensvolle Charakteristik, ein aus den Charakteren mit innerer Notwendigkeit sich ergebender tragischer Konflikt und endlich eine durchweg poetische Sprache schaffen liessen, wenn er von den freien, menschlichen Empfindungen, die Schiller schildern wollte, aber nicht konnte, ganz absähe und seine tragischen Konflikte auf den Vorstellungen der alltäglichen oder der der Vergangenheit entnommenen Sittlichkeit aufbaute. Daher rührt der konservative Zug, der das ganze Schaffen Hebbels charakterisiert. Er mochte annehmen, dass sich nur auf diesem Wege der Widerspruch und innere Zwiespalt, der das Schaffen Schillers und noch mehr das seiner Nachfolger, Gutzkows und Laubes durchzieht, beseitigen liesse. Also auch Hebbel wurde im letzten Grunde ein Reaktionär. Er versuchte nicht, das Drama Schillers im reformatorischen Sinne fortzubilden, indem er die ideale Welt der Schillerschen Dramen

in voller Reinheit zu ihrer höchsten Höhe führte; er liess im Gegenteil diese höhere ideale Welt im wesentlichen fallen und die Auflehnung rein menschlich empfindender Helden gegen die erstarrten, engen Sittlichkeitsnormen der staatsbürgerlichen Welt zurücktreten. Auch er ging somit nicht über Schiller hinaus zu einer höheren Gestaltung des Dramas, sondern ging hinter ihn zurück zu einem durch Schiller bereits innerlich überwundenen Drama. Und dass auch auf diesem Wege wahres Kunstschaffen unmöglich war, sollte sich an den Hebbelschen Dramen alsbald zeigen.

Als der gemeinsame Grundzug in fast allen seinen Dramen ergiebt sich das Festhalten an überkommenen Sittlichkeitsbegriffen und das Gestalten des tragischen Konfliktes auf Grund derselben. In „Maria Magdalena" ist es der enge, starre Sittlichkeitsbegriff des Meister Anton, um den sich der ganze tragische Konflikt des Dramas dreht. Nach rein menschlicher Empfindung liegt da, wo ein junges Mädchen von ihrem Geliebten verlassen, sich einem anderen in die Arme wirft, und in einem Chaos unklarer Empfindungen sich ihm in einer schwachen Stunde hingiebt, ohne dass ihre Seele eigentlich etwas davon weiss, überhaupt keine tragische Schuld vor, um so weniger, als der neue Liebhaber sie absichtlich in diese Situation hineingedrängt hat, um vor ihrem Rückfall in die alte Liebe sicher zu sein, und es sich herausstellt, dass ihr Verlobter ein egoistischer, gemeiner Patron ist, der sie zuletzt verschmäht, weil ihre Mitgift nicht gross genug ist. Sie ist eben einfach von einem Schuft betrogen und in den Augen jedes unbefangen Urteilenden so rein wie vorher. Und dennoch baut sich in dieser engen, kleinstädtischen Welt mit ihren sittlichen Vorurteilen der ganze tragische Konflikt auf dieser That auf. Ihr Geliebter ist so kleinlich denkend, so sehr verstrickt in diese Welt der überkommenen Tugendbegriffe, dass er erklärt: „Darüber kann kein Mann hinaus", und die Geliebte selbst ist so erfüllt von denselben Vorstellungen, dass auch sie es nicht anders erwartet. Der Meister Anton vollends lebt und webt so ganz in den falschen, äusserlichen Ehrbegriffen, dass er zunächst in ebenso herzloser, wie abgeschmackter Weise, als sein Sohn fälschlich eines Diebstahls beschuldigt wird,

es sofort glaubt, nur, weil der Junge ein bischen leichtsinnig ist, und dass er dann seiner Tochter droht, sich den Hals abzuschneiden, wenn sie ihm Schande mache. Bei einem solchen Vater und Liebhaber wird die Tochter allerdings geradezu aus der Welt gedrängt.

Trotzdem ist nicht zu leugnen, dass die Tragödie, wenn man alle die korrupten Anschauungen dieser wahrhaft antidiluvianischen Sittlichkeitsbegriffe zugiebt, in sich konsequent aufgebaut ist, dass auch zum Teil ein Hauch echter Poesie darüber liegt, schon weil der Dichter aus seinen persönlichen Erlebnissen heraus die Handlung gestaltet hat — und dass der Meister Anton in seiner Art ein Meisterstück der Charakteristik ist, weil der Dichter auch ihn aus den Erlebnissen seiner Jugend heraus naturgetreu gezeichnet hat. Aber das hebt uns doch nicht über den peinlichen Eindruck hinweg, dass nach einem „Wallenstein" und einer „Jungfrau von Orleans" ein solches Drama eine Zeit lang als ein neuer Markstein in der deutschen Litteratur gepriesen werden konnte. — Und schliesslich war Hebbel selbst ein viel zu philosophischer Kopf, um die Motive, auf denen seine Tragödie aufgebaut ist, irgendwie selbst zu glauben und ihre Berechtigung anzuerkennen. Im Gegenteil, am Schlusse des Dramas lässt er den Sekretär mit grösster Klarheit den Gegensatz darlegen zwischen den äusseren Sittlichkeitsbegriffen, die im Grunde genommen nur das Gerede und Gezischele der Leute fürchten, und einer inneren Sittlichkeit, die, unbekümmert um jeden äusseren Massstab und Erfolg, die Thaten nur nach ihrem inneren Werte misst. Damit ist die ganze Voraussetzung, auf der die Tragödie aufgebaut ist, wieder über den Haufen geworfen. Die Heldin ist untergegangen nicht aus innerer Notwendigkeit, sondern weil der Dichter durch ein Experiment zeigen wollte, wie unter sittlichen Voraussetzungen, die er selbst nicht teilt, jemand in den tragischen Tod getrieben werden kann. — Und schliesslich gelang es dem Dichter doch nicht, den Zwiespalt zwischen idealer und staatsbürgerlicher Anschauung, dem Schiller erlegen war, zu beseitigen. Seine innerste, poetische Überzeugung rebellierte beständig gegen seine eigenen Schöpfungen, und seine rein menschlichen Anschauungen lehnten sich auf gegen die über-

kommenen Sittlichkeitsbegriffe, auf denen er notgedrungen, nicht aus eigenem Wollen, die Tragik seiner Werke aufbaut. Und daher kam es, dass ein einheitlicher, grosser, mit voller Begeisterung uns fortreissender Zug weder in dieser, noch in irgend einer anderen Hebbelschen Tragödie hervortritt. Der innere Zwiespalt, über den der Dichter nicht hinwegkann, verbreitet über alle Dichtungen etwas Trübes und Gedrücktes, Gekünsteltes und Gezwungenes. Er wird unfähig, uns einen einfachen, tragischen Konflikt mit voller zwingender Gewalt vorzuführen.

Ebenso wie mit der „Maria Magdalena" verhält es sich mit dem „Ring des Gyges". Nach orientalischen Sittlichkeitsbegriffen mag es wohl als ein todeswürdiges Verbrechen empfunden werden, wenn ein Mann seinen Freund die Schönheit seines Weibes sehen lässt, ohne dass sie darum weiss. Nach rein menschlicher Empfindung liegt aber darin, dass ein Mann, weil er die wunderbare Schönheit seines Weibes vor aller Welt verbergen muss, von niemandem sein Entzücken geteilt sieht, seinen vertrautesten Freund diese Schönheit im Geheimen sehen lässt, wohl ein Zug eines gewissen sträflichen Uebermutes, aber noch lange keine tragische Schuld, die mit dem Tode gesühnt werden muss. Das ist für uns heut eher ein Lustspielmotiv, als ein tragisches. Und daher hinterlässt auch diese Tragödie trotz der zarten Poesie, die sie durchweht, trotz des schmerzlich erschütternden Ausganges doch keinen befreienden, künstlerischen Eindruck. Wir stehen auch bei ihr vor einem exceptionell ausgeklügelten Fall, nicht vor einer rein menschlichen, unser Gefühl mit zwingender Notwendigkeit fortreissenden Tragik.

In der „Agnes Bernauerin" wird gar der Sieg der kalten Staatsraison über die warme, menschliche Empfindung verherrlicht — ein Beweis, wie weit Hebbel in seinem Schaffen bereits zu einem tendenziösen, konservativen Zug gekommen war, der ihm vollständig die Unbefangenheit des Urteils raubte.

Dennoch entsprach das Schaffen von Gutzkow und Hebbel, der beiden Antipoden, durchaus den Zeitverhältnissen, unter denen sie dichteten. Da beide keine Genies waren, die sich auch gegen den Einfluss ungünstiger Zeitverhältnisse zu behaupten wissen, so konnte ihr Schaffen nur der getreue Abdruck ihrer

Zeit werden. Und diese Zeit hatte nichts von wahrer, nationaler Begeisterung und der damit verbundenen Versöhnung der Staatssicherheit mit der Volksfreiheit, der Freiheit des Individuums. Daher konnten die Dichter, die aus den Stimmungen der Zeit heraus schufen, sich nur einseitig einer der beiden Tendenzen zuwenden. Wie weit aber eine prononciert konservative Tendenz, wie sie Hebbel entwickelt, zurücksteht gegen eine unbefangene, poetische Verherrlichung der Macht und Sicherheit des Staates, zeigt ein Vergleich der „Agnes Bernauerin" mit dem Kleistschen „Prinzen vom Homburg" recht anschaulich. Auch Kleist lässt seinen Kurfürsten den unbedingten Gehorsam gegen die Staatsgesetze mit voller Strenge proklamieren, aber es fällt ihm nicht ein, zugleich die entgegengesetzte Tendenz, die Berechtigung der freien, individuellen Empfindung zu unterdrücken; mit herrlichem Freimut und zündender Beredsamkeit lässt er vielmehr Kottwitz die Berechtigung auch dieser Seite dem Kurfürsten gegenüber aussprechen. Weil Kleist eben in der nationalen Begeisterung, die seine Zeit durchwehte, sicher fusste, wusste er auch beide Tendenzen aufs unparteiischste gegen einander abzuwägen und schliesslich in wunderbarer Harmonie zu vereinigen. — Auch Grillparzer freilich hatte seiner „Jüdin von Toledo" einen ähnlichen Zug, wie Hebbel eingefügt, aber mit viel grösserer Besonnenheit. Er lässt ein Mädchen aus dem Wege räumen, das den König von seinen heiligsten Pflichten, seiner Gatten- und Vatertreue abwendet; er schildert das Mädchen als oberflächlich tändelnd und flatterhaft; aber trotzdem geht noch ein Riss durch das Drama, rebelliert die echt poetische Empfindung gegen diese Gewaltthat. Hebbel hingegen lässt eine legitime Ehe zerstören, lässt brutal die Staatsraison über die edelsten Empfindungen der Menschenbrust hinwegschreiten, den schwächeren Teil, ein unschuldiges Weib, das nur dem stürmischen Liebeswerben des Mächtigen nachgegeben hat, für die Schwäche des Mannes büssen, und dann Vater und Sohn sich über der Leiche der Gemordeten versöhnen, als wäre nichts geschehen.

Wir sehen also beim Überblick über seine Dramen deutlich, wie Hebbel eine aus der Vergangenheit abstrahierte Moral wieder

künstlich lebendig machen wollte; bald die orientalische, bald die mittelalterlich-deutsche oder die kleinstädtische Moral früherer Kulturepochen. Nur, wenn er sich von dieser Tendenz lossagt, schafft er wahrhaft Gutes. Dennoch bleibt er für die eigentliche Weiterentwicklung der deutschen Dramatik von nur untergeordneter Bedeutung, obwohl ein gewisser, prophetischer Zug und eine gewisse ideenhafte Vertiefung allen seinen Dramen eigen ist. Insofern bildet auch das Hebbelsche Drama, ebenso wie „Uriel Acosta" von Gutzkow, einen Hinweis auf die Zukunft, auf das dereinst vollendete deutsche Bühnendrama, wenn auch nicht entfernt in dem unmittelbar darauf hinzielenden und es vorbereitenden Sinne, wie das geniale Schaffen eines Kleist oder Grillparzer.

Zunächst und in seiner unmittelbaren Wirkung zeigte aber auch das Hebbelsche Drama noch den vollständigen Bankerott des dramatischen Schaffens und insbesondere des historischen Dramas und die Unmöglichkeit, auf diesem Wege ein aus dem Vollen geschöpftes dramatisches Werk zu schaffen, dramatische Konflikte und Charaktere vor uns hinzustellen, in denen uns der innerste Sinn des uns umgebenden modernen Lebens aufgeht.

Die historische Oper Meyerbeers.

Je nichtiger und unbefriedigender so die Schöpfungen der Schauspielbühne wurden, je mehr sie Ansprüche erweckte, ohne sie zu erfüllen, desto mehr gewann an Ausbreitung die Opernbühne, die mit ihrem sinnlichen Glanz ohnehin unendlich viele Reizmittel vor dem Schauspiele voraus hatte. Die Dramen Gutzkows und der anderen Dichter des „Jungen Deutschland", sowie die Hebbelschen Dramen erbauten im Grunde genommen nur eine verhältnismässig kleine Gemeinde entweder ästhetisch fein veranlagter oder politisch aufgeregter Naturen, die in der Kunst politische Tendenzen wiederzufinden liebten. Die grosse Oeffentlichkeit, das Interesse des grossen Publikums gehörte fast ganz der Opernbühne. Auf ihr wurden die Kämpfe zwischen den verschiedenen Richtungen geführt, die wirklich das Interesse der grossen künstlerischen Öffentlichkeit erregten. Die Frage, ob ein Spontini, Rossini, Auber, die italienische oder französische

Oper die Herrschaft behaupten würde, beschäftigte in Wahrheit die Kunstwelt viel mehr, als alle litterarischen Streitigkeiten. Auf der Opern-, nicht auf der Schauspielbühne sollten daher auch folgerichtig später die grossen Schlachten geschlagen werden, die zur Geburt des vollendeten deutschen Bühnendramas führten. Vor allem aber ist bemerkenswert, welche Umwandlung in dieser Zeit mit der Oper selbst vor sich ging, und wie sie bereits jetzt die verschiedensten Anregungen aus dem deutschen Schauspiel, wenn auch, wie wir bald sehen werden, vorzugsweise die verkehrten Seiten desselben mit aufnahm. In unserem Jahrhundert war die Oper vorzugsweise von Italienern und Franzosen gegepflegt worden. Und sie beherrschten im wesentlichen auch Deutschland. Die Opernmusik Webers war freilich echt deutsch, aber ihr grossartiger künstlerischer Einfluss gehört erst einer späteren Zeit des deutschen Dramas an. Im grossen und ganzen herrschte auf der Opernbühne der leichtfertig-sinnliche, oberflächlich-ergötzende Genuss, der in den leicht dahinfliessenden, angenehm berauschenden Melodien, durch Ballettkünste geschickt unterstützt, sich seine auf lange Zeit hin wirkungsvollen Organe geschaffen hatte. Am Ende waren aber auch diese leichten Reizmittel, die nicht in die Tiefe gingen und daher nur durch ewigen Wechsel fesseln konnten, erschöpft. Der Opernkomponist musste sich nach neuen, ungewohnteren und schwereren Reizmitteln umsehen, um der Oper wieder neues Leben einzuflössen. Ohne dass er irgendwie die Grundlage derselben aufhob, gelangte er doch auf diesem Wege dazu, aus der Entwicklung des deutschen Schauspiels die verschiedenartigsten Motive in seine Oper mit aufzunehmen, um dieser dadurch noch nicht dagewesene, neue Effekte abzugewinnen. So entstand um diese Zeit eine Art deutscher Oper, die im wesentlichen auf ausländischem Boden, dem italienischen und französischen stand, die aber aus dem deutschen Schauspiel verschiedene, dichterische Motive aufnahm und dadurch eine Art tiefsinnigen deutschen Gewandes erhielt, mit einigen nebelgrauen, metaphysisch tüftelnden Ideen ausgestattet wurde und so ein wahres Sammelbecken aller verkehrten Richtungen und Irrtümer der deutschen Dramatik wurde. Es war das die historische Oper Meyerbeers, der wir

uns hier zuwenden müssen, nicht um ihre Bedeutung für die Geschichte der Opernbühne festzustellen, sondern um ihren Zusammenhang mit der deutschen Dramatik zu erforschen, und um zu sehen, wie sie sich zur Gesamtentwicklung der deutschen Dramatik, in der sie ein bisher noch unerkanntes Glied bildete, verhält.

Die Meyerbeersche historische Oper ist nämlich bei Licht besehen gar nichts Anderes, als der letzte Ausläufer des Schillerschen historischen Dramas nach der Seite des Irrtums und der Verkehrtheit hin. Als solcher sind seine grossen historischen Opern „die Hugenotten", „der Prophet", „die Afrikanerin", aufzufassen, die sich jedesmal an irgend eine bedeutungsvolle geschichtliche Begebenheit anlehnten und der Welt durch die hohe Absicht des Komponisten, diese geschichtlichen Momente in seinen Opern zu verherrlichen, gewaltig imponierten.

Sehen wir nun aber zu, wie es mit der Ausführung dieser historischen Stoffe in seinen Opern in Wahrheit stand. Die eigentliche Grundlage derselben war von jeder ernsthaften, dichterischen Absicht weit entfernt; der Hauptzweck war angenehme Zerstreuung und Abwechselung, und wenn nun auf dieser Grundlage historische Thaten verherrlicht, tiefsinnige Ideen verwirklicht werden sollten, so konnte natürlich von einem wahren Ernst in der Ausführung dieser Ideen keine Rede sein. Wenn z. B. in den „Hugenotten" mitten in einer lustig schmausenden und zechenden Gesellschaft, mitten unter seichten, leichten Opernmelodien mit ihren Trillern und Koloraturen, mitten unter hüpfenden und springenden Scharen des Balletts Luthers edler, weihevoller Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott" ertönt, so ist das schliesslich nichts Anderes, als eine Blasphemie und kann nur als solche wirken. Die dramatische und musikalische Darstellung der eigentlichen historischen Momente der Oper, namentlich die grosse Waffenweihe im vierten Akt, misslingt als wirklich historische, ja überhaupt als ernst zu nehmende dichterische Leistung aber ganz und gar; sie wird zu einer reinen Sensationsscene, zu einem äusserlich gewaltig imponierenden, aber innerlich die Empfindung gänzlich leer lassenden Effekt- und Spektakelstück. Die Scene soll nicht etwa den Fanatismus der Katholiken und ihren unerhörten Treubruch gegen die Hugenotten geisseln,

der der Komponist die schlichte Glaubenstreue der Protestanten entgegenstellt; die Oper soll überhaupt nicht eine ernst gemeinte Verherrlichung des Protestantismus sein; — es kommt dem Komponisten nur auf unerhörte Theatereffekte, auf geschickt und raffiniert aufgebaute Scenen an, die die Sinne der Zuhörer gefangen nehmen, ohne dass der gewaltige Apparat wirklich aus einer zwingenden, innerlich ergreifenden, dichterischen Stimmung hervorgeht.

Dennoch ist keineswegs Meyerbeer allein hierfür verantwortlich zu machen, sondern die Schwäche seiner historischen Opern geht im letzten Grunde auf Schiller zurück, in dessen historischen Dramen sie bereits ihr verhängnisvolles Vorbild hatte. Wir haben früher geschildert, wie Schiller mehrfach da, wo sich ein Konflikt zwischen dem historischen und dem idealen Element herausstellt, die Schwäche desselben ebenfalls durch Theaterspektakel, durch Vorführung von Massengruppierungen zu verdecken sucht, wie in der berühmten Schlussscene des dritten Aktes im „Wallenstein", wo sich der Saal mit Bewaffneten füllt, die mit wildem Geschrei ihren Führer Max von Wallenstein zurückfordern. Diese Scene ist um nichts weniger Theatermache, als der berühmte Höhepunkt der „Hugenotten" in der Waffenweihe. Allerdings bestand dabei zwischen Schiller und seinem letzten Ausläufer Meyerbeer der grosse Unterschied, dass letzterer gewissermassen kaltblütig, mit voller, kühler Berechnung solche Theatereffekte, einen so raffiniert ausgeklügelten, wirksamen Aufbau von Scenen schuf, während Schiller, nur durch die Not getrieben, zu solchen innerlich unwahren Theatereffekten, zu solchen unorganischen Theatercoups verleitet worden war. Aber dem Wesen nach, standen diese, bei Schiller allerdings nur vereinzelt auftretenden Spektakelscenen, mit denjenigen bei Meyerbeer[1])

1) Ganz fehlte es bekanntlich auch den Meyerbeerschen Opern nicht an wahrhaft dichterisch empfundenen und musikalisch edel ausgeführten Scenen. In der berühmten Liebesscene des 4. Aktes der „Hugenotten" beschämte Meyerbeer sogar Gutzkow mit dessen „Uriel Acosta", indem er uns Valentine hier in einer musikalisch ergreifenden Scene in einer bis in den Tod getreuen Hingebung vorführt, während Gutzkow seine Judith ihrem Geliebten untreu werden lässt. Hier machte sich auch bei Meyerbeer die veredelnde Macht der Musik gegenüber dem bloss gesprochenen Wort siegreich geltend.

vollkommen auf einer Stufe, und Schiller hatte hier unzweifelhaft zuerst das Beispiel des Verkehrten gegeben. — Aber noch viel weiter ging dieser Zusammenhang mit den historischen Dramen Schillers. Wenn man sich diese, wie sie sich einem nur oberflächlichen Beobachter zeigen, vor Augen führt, mit ihrer offenbaren Absicht, geschichtliche Begebenheiten in ihrer wahren Natur dichterisch darzustellen, und wenn man dann die hohen Ideen, die in die geschichtlichen Stoffe vom Dichter künstlich hineinverflochten werden, dagegen hält, — so konnte und kann ein oberflächlicher Betrachter, der nicht auf den inneren Grund der Schillerschen Absichten hindurchzudringen vermag, oder auch nicht will, sehr leicht auf den Gedanken kommen, dass alle diese hohen Ideen, die den geschichtlichen Stoffen vom Dichter unorganisch aufgepfropft sind, alle diese schönen und edlen Reden, die Freiheitsbestrebungen Wallensteins, der tiefsinnige Glaube der Jungfrau von Orleans, das echt menschliche Schönheitsempfinden in Maria Stuart, im Grunde genommen nur schöne Ausschmückungen und Tiraden sind, die der Dichter seinen Figuren beilegt, um sie interessanter zu machen, ohne dass es ihm mit diesen Gesinnnungen wirklich ernst gewesen sei. Und diesen Standpunkt nahm Meyerbeer und nehmen mit ihm noch heute viele andere nüchterne, kühle Kritiker ein. Von diesem Standpunkt aus suchte auch Meyerbeer die Schillerschen Dramen nachzuahmen und für seine historischen Opern zu verwerten. Was er bei Schiller voraussetzte, danach konstruierte er von vornherein und ohne Scheu seine historischen Opern. Wenn er in den „Hugenotten“ scheinbar die protestantische Glaubenstreue, im „Propheten“ ein revolutionäres, wenn auch irregeleitetes Freiheitsstreben verherrlicht, so ist das von vornherein nichts als Humbug, als Theatermache, als Effekthascherei, und nur dazu bestimmt, dem Publikum Sand in die Augen zu streuen.

Und dennoch, so verderblich ein solches Beginnen war, so glauben wir doch bewiesen zu haben, dass Schiller mit seinen historischen Dramen den ersten verhängnissvollen Keim zu dieser in Meyerbeer üppig gewucherten Giftpflanze gelegt hatte.

Viertes Kapitel.

Höhepunkt des deutschen Dramas in Richard Wagners Opern und Musikdramen.

Motto: So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter
Des grössten Vaters, endlich zu mir nieder.
Goethe, Iphigenie.

Seid nicht scheu und verwundert, dass nun auf einmal erscheinet,
Was ihr so lange gewünscht. Es hat die Erscheinung fürwahr nicht
Jetzt die Gestalt des Wunsches, so wie ihr ihn etwa geheget;
Denn die Wünsche verhüllen uns selbst das Gewünschte; die Gaben
Kommen von oben herab in ihren eignen Gestalten.
Goethe, Hermann und Dorothea.

Übergang von Meyerbeer zu Wagner.

So bildete die Meyerbeersche historische Oper den letzten Ausläufer der Irrtümer, die in den historischen Dramen Schillers lagen, und zwar waren diese Irrtümer hier zu einer solchen Höhe angewachsen, dass jede wahre Poesie und jede ernste dramatische Absicht verloren gegangen waren. Dennoch hatte diese historische Oper einen ungeheuren Erfolg. Die gewaltigen Ausdrucksmittel der Musik, unterstützt von den choreographischen und scenischen Hilfsmitteln, die hier, wenn auch in den Dienst des Verkehrten und Absurden gestellt, dennoch die Absichten des dramatischen Dichters in einer Farbenfülle verkörperten, wie es in dem gesprochenen Drama nicht möglich war, stellten dieses vollkommen in den Schatten. Was Gutzkow, Hebbel u. A. in wohlmeinendem Ernst geschaffen hatten, verschwand vollständig neben der gewaltigen, zeitweilig die ganze europäische Welt in Atem haltenden

Wirkung der Opern Meyerbeers. Sie wurden ein ungeheurer Triumph des Verkehrten und Falschen. Durch sie schien alles Grosse, Schöne und Edle, das die deutsche Dichtung, wie die deutsche Musik im langsamen Entwicklungsgange geschaffen hatten, schienen sich alle ihre himmelstürmenden Ideen, alle zarten und süssen Empfindungen zu verlieren in geistreich gaukelnde Effekthascherei, die losgelöst von dem nahrungsspendenden, gesunden Boden echter Dichtkunst und Musik nur auf den Beifall der Menge spekulierte. Die Motive eines Schiller nicht minder, wie die eines Beethoven waren hier mit kühler Berechnung in die seichte italienische und französische Oper mit hineinverwebt. Durch die Meyerbeersche Oper schwebte somit die deutsche dramatische Dichtung in der höchsten Gefahr — einer ähnlichen Gefahr, wie sie zwanzig Jahre später durch die verlogene kokette Politik Napoleons III. der deutschen Politik drohte — dass jede eigenartige deutsche Dichtung und Dramatik zu Grunde gehen und der grossartige Entwicklungsstrom derselben sich schliesslich im Sande blendender, hohler Effekthascherei verlaufen könnte, und damit gleichbedeutend der Untergang alles wahrhaft ernsten Schaffens auf dem Gebiete der Dichtung und Musik bevorstünde.

In dieser äussersten Gefahr raffte sich der deutsche Genius nun aber endlich zu seiner höchsten Kraftentfaltung empor. Die gewaltige Wirkung des Verkehrten in der Meyerbeerschen Oper, die ganz Europa in ihrem Bann hielt, reizte den deutschen Genius an, nun das Höchste zu erstreben auch auf dem Gebiete des wahrhaft Grossen, Schönen und Edlen. Um aber dieselbe packende Wirkung damit zu erreichen, wie es Meyerbeer mit seinem falschen Schaffen gelungen war, um jenem in der Öffentlichkeit das Gleichgewicht zu halten, um es zu besiegen und zurückzudrängen, wurde der deutsche Genius dazu angetrieben, auch in der Darstellung gesunder dichterischer Motive jede angekränkelte Blässe des Gedankens abzustreifen, und das Wahre und Edle in nicht minder sinnlicher, die grosse Öffentlichkeit unmittelbar ergreifender Gewalt, zum Ausdruck zu bringen, wie es Meyerbeer mit seinem verkehrten, unwahren Schaffen gelungen war. — Wie Napoleon III. für die deutsche Politik nur als der Mephisto gewirkt hatte, der den noch immer zaudernden deutschen

Volksgeist gewaltsam aufrüttelte und ihn der Erreichung des Ziels seiner Jahrhunderte langen Sehnsucht, der Wiedererrichtung des deutschen Reiches, unmittelbar zuführte, so wirkte auch die Meyerbeersche Oper als der Mephistopheles, der den Faust endlich aus seinem Träumen und Sinnen aufrüttelte zur That, zur That des vollendeten deutschen Bühnendramas. — Indem sich in der Meyerbeerschen historischen Oper ferner das historische Drama Schillers bis zur äussersten Unnatur und Verzerrung fortentwickelt hatte, musste jetzt dem Dramatiker durch diese groteske Beleuchtung der Fehler Schillers, dessen ursprünglicher Irrtum so klar und deutlich vor Augen treten, dass er endlich die Kraft gewann, mit einem gewaltigen Ruck die ganze Hülle des historischen Dramas als eine lästige Fessel abzuwerfen, um dadurch für ein wahrhaft poetisches und ideales Schaffen erst freie Bahn zu gewinnen.

Es nahte sich jetzt aber auch die Zeit der Erfüllung. Die von uns vorausgesetzte Bedingung für die Schöpfung eines echten nationalen Bühnendramas sollte bald darauf in der deutschen Politik sich verwirklichen. Der zu schaffende deutsch-nationale Einheitsstaat warf seinen gewaltigen Schatten bereits im Drama voraus. Wie einst ein Klopstock [1]) mit den ersten Gesängen seines „Messias", der kühnen Wiedergeburt des deutschen Geistes in der Poesie, vorangeeilt war der entscheidenden Wendung der deutschen Geschicke im siebenjährigen Kriege, so

1) Die deutsche Politik vom Jahre 1864 ab und die Kunst Wagners stehen nicht in einem Kausalzusammenhang, sondern es waltet ein Parallelismus der Erscheinungen zwischen ihnen ob, wie ihn Spinoza zwischen Körper und Geist annimmt. Das deutsch-nationale Drama Wagners ist mithin nicht eine Folgeerscheinung des nationalen Staates, sondern eine auf geistigem Gebiete mit der Politik parallellaufende Manifestation des deutschen Geistes und brauchte daher auch nicht notwendig zeitlich genau mit ihr zusammenzufallen. Niemand, der von dem Walten tieferer Mächte in der Geschichte überzeugt ist, wird aber einen blossen Zufall darin erblicken wollen, dass zweimal in der Geschichte der deutschen Dichtung ein gewaltiges Wiedererwachen derselben voranging, einer demnächstigen kraftvollen und glücklichen Wendung in der deutschen Politik, der Klopstocksche Messias dem 7jährigen Kriege, Tannhäuser und Lohengrin den Kriegen von 1864—1870. Darin offenbart sich vielmehr jener innere Parallelismus, der ungefähr gleichzeitig deutsches Wesen in Politik und Kunst erstarken liess.

ging jetzt die Schöpfung des vollendeten deutschen Bühnendramas um zwanzig Jahre voran der Schöpfung des neuen deutschen Reiches, dessen adäquates Spiegelbild im Geistesleben und in der Kunst es werden sollte. Der mit dem Prophetenblick des dichterischen Genius vorausgeschaute deutsche Einheitsstaat kam schon jetzt in dramatischen Werken zur Abspiegelung, die zum erstenmal in der gesamten Geschichte der deutschen Litteratur den Anforderungen des wirklich lebendigen, aber zugleich idealen und poetischen Bühnendramas Genüge thaten, in einem Drama, nach dem alle grossen Geister der Nation sich gesehnt, worauf die ganze Entwicklung des deutschen Dramas seit Lessing und namentlich seit Schiller naturnotwendig hingedrängt hatte.

Es erschien der Genius, der berufen war, das gesamte künstlerische Schaffen der Nation wie in einem Brennpunkte zu vereinigen, die getrennten Ströme dichterischen und musikalischen Schaffens, die bisher nur nebeneinander geflossen waren, in das eine Bett des vollendeten Bühnendramas hineinzulenken; es erschien der Dichter, der fähig war, alle Ausdrucksmittel der Kunst zu verwenden und zusammenzufassen, um damit die höchste dramatische Absicht zu verwirklichen: ein Spiegelbild zu geben seines individuellen Wesens und Lebens, als des höchsten Wesens der Menschheit, wie es sich im Dichter krystallisiert, „des Menschen Kraft, im Dichter offenbart"; der Inhalt aber zugleich hineingestellt in einen gewaltig erweiterten Rahmen, in das Abbild des öffentlichen Lebens der Zeit, ihrer drängenden und treibenden Kräfte, ihrer Spannungen und Gegensätze — der gewaltige Tondichter und Dichterkomponist, der Schöpfer des Musikdramas: Richard Wagner. Bei der Analyse seiner mächtigen Schöpfungen werden wir uns Schritt für Schritt davon überzeugen, dass Wagners Opern und Musikdramen nicht nur als musikalisch-dramatische Schöpfungen in der Gegenwart unerreicht dastehen und die Entwickelung der deutschen Musik nach der dramatischen Seite hin abschliessen, sondern dass sie in der That nichts Geringeres sind, als der Abschluss der gesamten deutschen dramatischen Entwicklung seit Lessing und Goethe — wenigstens nach einer Seite hin —, weil in ihnen alles das, wonach ein Lessing, Goethe und Schiller, ein Kleist und Grillparzer sich gesehnt

hatten, was auch einem Gutzkow und Hebbel, als, wenn auch von ihnen verfehltes Ziel vor Augen schwebte, erreicht und zur herrlichsten Blüte und Vollendung gelangt ist; während die ganze wunderbare musikalische Kunst, die in seinen Musikdramen aufgeboten ist, wie Wagner selbst auch immer behauptet hat, nur Mittel zum Zweck der vollendeten dramatischen Darstellung ist.

Tannhäuser.

Bereits in dem ersten künstlerisch vollendeten Werke Wagners, das nach der anfänglichen Anlehnung seines Genius an die herrschende Opernrichtung, im „Rienzi", und nach der noch trüben und gährenden ersten Gestaltung seiner eigenen Ideale, im „Fliegenden Holländer", sich als reife Frucht losgelöst hatte, im „Tannhäuser" finden wir alle wesentlichen Eigenschaften seines Musikdramas vereinigt, die es als die Erfüllung aller früheren Versuche des deutschen Bühnendramas stempeln; wenn auch der „Tannhäuser" durch seinen Zusammenhang mit der früheren Oper noch vielfach das Lyrische und Zerflossene derselben beibehalten hat und noch nicht durchweg aus weithin ausgedehnter lyrischer Gestaltung zu dramatischer Verdichtung gelangt war.

Zunächst gab uns der „Tannhäuser" wieder, wonach wir uns fast ein Jahrhundert seit Goethes Jugenddramen vergebens gesehnt hatten, den gewaltigen Helden, der in seinem ganzen Wesen und Wirken, in seinem Übermute wie in seiner Zerknirschung, in der Kraft seiner Tugenden und der seiner Schwächen, in seiner tragischen Schuld wie in seinem tragischen Leiden, aus der inneren Freiheit seiner Natur heraus sich entfaltet und, unbeeinflusst von allen konventionellen Schranken der bürgerlichen Gesellschaft und des historischen Staates, in allen Phasen seiner Entwicklung nur das rein Menschliche zum Ausdruck bringt, — den Helden, der ganz Mann ist, nicht nur in Worten, sondern vor allem in der That. Wohl hatte auch Goethe in seinen kühnen Jugenddramen „Götz", „Egmont" und „Faust" solche Helden erschaffen, aber sie treten uns nicht in lebendiger, dramatischer Handlung entgegen und konnten daher auch

nicht den unmittelbar bezwingenden, unsere Sinne und unser Gefühl unbedingt ergreifenden Eindruck hervorrufen, wie ein „Tannhäuser". In Heinrich von Kleists Helden mit ihrem selbstbewussten siegessicheren Auftreten, ihrem fortreissenden Elan waren sodann vereinzelte Ansätze zu einer solchen Heldengestalt gemacht. Beiden, den Kleistschen wie den Wagnerschen Gestalten, war der nationale deutsche Stolz der Hauptzug ihres Wesens, und darum erscheinen bei beiden Dichtern die Helden so kühn und selbstbewusst, zeigen sie jenen siegreichen Zug in ihrem Wesen, wie er das ideale Abbild des siegreichen Preussen und Deutschland in den Jahren 1813 und 1870 ist. Aber Kleists dramatisches Schaffen gedieh nicht zur Reife, seine Dramen gestalteten sich nicht zum vollen Bühnendrama aus. Zu ihnen verhält sich das Wagnersche Musikdrama in jeder Beziehung wie das Jahr 1870/71 sich zu den Jahren 1813/15 verhält, wie die Erfüllung zur Hoffnung, wie die Sonne zum Morgenstern. — Und dann wies der „Tannhäuser" noch eine zweite Eigenschaft auf, die wir ebenfalls seit Goethe nie wieder in dieser Vollendung angetroffen hatten; die unmittelbar sich ergiessende Poesie, die alle menschlichen Gefühle in reinster Wahrheit und Schönheit wiedergiebt, ohne jede Reflexion, ohne jedes erkältende, verstandesmässige Medium, — die Poesie, die alle Empfindungen zu uns sprechen lässt mit der vollen Aufgeschlossenheit der Sprache und sie mit all ihrer Wärme und Glut in die Darstellung übermittelt. Wer sähe nicht im „Tannhäuser" die deutsche Natur wieder mit jener Innigkeit, mit der nur das deutsche Gemüt die Natur betrachten kann; wer fände hier nicht jenes Naturgefühl wieder, mit dem jeder echte Deutsche seit der Kindheit schon die Natur mit allen ihren wonnigen Reizen vertraut ins Herz geschlossen hat? Wem träte nicht in dem Gesange Tannhäusers:

> Denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
> Nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne,
> Den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch
> Ergrünend den neuen Sommer bringt . . . . .

der echte deutsche Frühling entgegen, dem jedes deutsche Herz voll Wonne und Inbrunst entgegenschlägt?

Und so meisterhaft wie die Natur, so meisterhaft wird auch die Liebe dargestellt. Wenn Tannhäuser, aus den Armen der Venus, aus der dämmerigen Lusthöhle erlöst, sich wieder im heimatlichen Wartburgthale findet, wieder den Himmel über sich blauen sieht, — wenn er zur Erde niedersinkt, um den Boden zu küssen, den er nicht mehr zu betreten gehofft hatte, den Hirtenknaben dazu seine wonnige Schalmei blasen, den Pilgergesang erst von fern ertönen hört, und ihn dann näher und näher vernimmt, und sein schuldbeladenes Herz sich in heissen Thränen löst, um sich wieder der keuschesten Liebe zu erschliessen, — dann ergreift es uns bis in das tiefste Herz, dann jubelt auch in uns die ewige Liebe und erfüllt uns mit ihren unnennbaren Wonnen. Bei diesem Keimen, Wachsen und Werden der Liebe im Herzen der Elisabeth, bei der anfangs ängstlich bebenden Zurückhaltung der Jungfrau, dem schamhaften Geständnis ihrer Liebe, dem erwachenden Feuer Tannhäusers, bis zu dem jauchzenden Ineinanderfliessen und Ineinanderrauschen ihrer Seelen, fühlen wir Alle mit den Jubel und die Bewunderung über die allgewaltige Wahrheit und Schönheit dieser Darstellung: Das ist echte, volle, warme Poesie! Hier ist jeder letzte Rest von Reflexion, von ungegenwärtiger Schilderung, von blosser Deklamation und Rhetorik verschwunden! Hier ist absolute Kunstvollendung, die die Natur und alle Empfindungen des Menschenherzens in unmittelbarer Wiedergabe vor unsere künstlerische Empfängniskraft hinzaubert. —

Wie Goethes Lyrik das Siegel der absoluten Vollendung trägt, so finden wir hier zum erstenmal seit Goethe die gleiche poetische Vollendung wieder; diesmal aber nicht in der Lyrik, sondern im Gipfel der Dichtkunst, in der dramatischen Darstellung. Nicht mehr wie in den Goetheschen Dramen werden uns im „Tannhäuser“ einzelne lyrische oder dramatische Episoden vorgeführt, die nur lose aneinandergereiht sind; — das ganze Lebensschicksal Tannhäusers und der Elisabeth wird uns im zusammengedrängten, dramatischen Bilde in einer einzigen dramatischen Handlung vor Augen geführt, so dass wir es ganz umfassen, mit erleben und zu unserem geistigen Eigentum machen können. Eine solche Wirkung vermag nur die dramatische Dichtung hervorzubringen,

und diese haben wir in der Geschichte der deutschen Poesie hier zum erstenmal in höchster Vollendung vor uns. Niemand, der mit empfänglichem, nicht durch kunstästhetische Reflexion verbildetem Sinn an den Tannhäuser herantritt, wird, wenn er von irgend einem Schillerschen oder Kleistschen, einem Grillparzerschen und vollends von einem Gutzkowschen Drama, von einem Hebbelschen, herkommt, sich dem Eindrucke entziehen können, dass mit dem „Tannhäuser" die Lehr- und Wanderjahre der deutschen Dramatik vorüber sind, dass sie nun an dem sicheren, behaglichen Meistersitze angelangt ist, wo es gilt, der Welt in stolzer, sicherer Schaffensfreude zu zeigen, was sie zu leisten vermag, — wo mit dem ersten Werke die sichere Gewähr gegeben ist, dass ihm eine Reihe anderer, nicht minder vollendeter folgen werde, — wo jeden Hörer die beglückende Gewissheit erfüllt, dass hier der deutschen Dramatik ein Genius entstanden ist, der sich immer reifer und zielbewusster äussern, aber nie wieder in die überwundenen Irrtümer, Abwege und Mängel der anderen deutschen Dramatik zurückverfallen kann. — Und nun sehen wir uns den „Tannhäuser" nach einer anderen, mehr dramatischen Seite, genauer an, und vergleichen wir, wie er sich zu anderen dramatischen Versuchen verhält. — Seltsamerweise ist dabei zunächst zu bemerken, wie der „Tannhäuser" keineswegs ein absolut neues Thema in der deutschen Litteratur anschlägt; wie die Behandlung wohl eine unvergleichlich grossartige und neue ist, das Thema selbst aber offenbar an ein früher von uns besprochenes Drama anklingt, an den „Uriel Acosta" von Gutzkow. Gerade bei dem Vergleiche des „Tannhäuser" mit diesem Drama aber werden wir sofort den Unterschied zwischen falschem und wahrem dramatischen Schaffen auf das hellste beleuchtet finden. Wie Acosta sich aus der Freiheit seines Denkens heraus gegen die erstarrten Formen einer traditionellen Gläubigkeit auflehnt und das Glaubensbekenntnis seiner freien Menschlichkeit mutig und stolz vor einem verdummenden Pfaffentum verkündet, — wie aber diesem einen Affekte ein anderer — seine Liebe zu Judith — entgegenwirkt, und er um dieser Liebe willen sich demütigt, so finden wir im „Tannhäuser" das gleiche Grundproblem wieder. Auch Tannhäuser lehnt sich gegen eine einseitige christliche

Verhimmelung und Entsagung trotzig und kühn auf, und auch bei ihm tritt ein gegenwirkendes Motiv ein, die Liebe zu Elisabeth, um derentwillen er seinen Trotz beugt und demütigt. Aber welch grundverschiedene Durchführung des gleichen dramatischen Motivs! Was bei Gutzkow zum grossen Teil durch Rhetorik und Effekthascherei entstellt ist, was dadurch, dass es sich auf dem nüchternen Boden des bürgerlichen Lebens abspielt, aus seiner poetischen Höhe in das Flachland der Prosa herabgezogen ist, was in der dramatischen Ausführung geradezu bis zur Hilflosigkeit schwankend und unklar geworden ist, steht bei Wagner in höchster, strahlender Vollendung vor uns. Die ganze Handlung erscheint im Lichte der poetischen Darstellung verklärt und wird uns doch in höchster Lebenswahrheit in ihrem innersten Wesen erschlossen, nicht im Lichte gemeiner prosaischer Wirklichkeit, und darum verzerrt und tendenziös getrübt. — Denselben Eindruck empfangen wir, wenn wir die Durchführung des tragischen Konfliktes vergleichen. Im „Tannhäuser" ist er mit absolut sieghafter Kraft durchgeführt; im „Acosta" ist, wie wir bereits früher gesehen haben, der Dichter selbst dem Konflikte erlegen. Tannhäuser bleibt konsequent und sich selber treu und büsst selbst in der äussersten Demütigung und Zerknirschung nicht einen Augenblick unsere Achtung und unsere Sympathie ein. Das kommt daher, dass Wagner die beiden Motive, die den Helden zu seinem Handeln bewegen, vollständig auseinanderhält und nicht, wie es Gutzkow thut, durcheinander mischt, so dass sie sich gegenseitig schwächen und aufheben. Was Tannhäuser im Sängerkriege den asketisch verhimmelnden Sängern gegenüber in die Welt hinausgeschmettert und gejubelt hat, das Lob der Venus, das Lied des Lebensgenusses, der durstig den Becher an den frischen Quell ansetzt und den Labetrank mit vollen Zügen schlürft, das widerruft er nicht vor denselben Sängern, wie Acosta die Freiheit seines Bekenntnisses vor den Geistlichen widerruft — das wäre schmählich, wenn er sich um der Liebe willen vor denen demütigen sollte, denen er soeben mit siegreich überlegener Kraft gegenübergetreten war. Aber vor der Geliebten, vor Elisabet, die er auf unerhörte Weise gekränkt und verletzt hat, demütigt er sich, und um ihretwillen

nimmt er die schwerste Busse auf sich. Von Elisabeth hat ihn sein heisses, trotziges Herz fortgerissen zur Sünde, und um der Geliebten willen tritt er den Bussgang an, um sein Unrecht an ihr wieder gut zu machen. — Und als er uns vom Dichter in der Schilderung seiner Pilgerfahrt nach Rom, im äussersten tragischen Leiden vorgeführt wird, da erregt er wohl unser tiefstes Mitleid, aber selbst hier verliert er nicht einen Augenblick unsere Achtung, bleibt er „ein Fels von Mann", auch im Leiden. So gewaltig er in der Freude, im Genusse, in dem trotzigen Kampfe vor uns stand, ebenso gewaltig vom Schmerze durchwühlt, aber ohne jede Spur von Schwächlichkeit und Weichlichkeit erscheint er auch im Leiden vor uns, und seine trotzig kühne, männliche Natur ist innerlich nicht gebrochen. Als er die Enttäuschung erlebt, zu sehen, dass die christliche Welt wohl der Glaubensformeln mächtig ist, aber sich zur wahrhaft grossen, alles verzeihenden Liebe nicht aufzuschwingen vermag, da bricht der Ekel über diese Welt, der Trotz gegen sie, wieder in ursprünglicher Kraft hervor und nur die Liebe, die ein Wunder vollbringt, die, um den Geliebten zu retten, sich selbst opfert, erlöst ihn von seiner tragischen Schuld. Im Tode bleibt die kühne Freiheit seiner Natur, nur losgelöst von ihrer Wildheit und ihrem Übermute, der tragischen Hybris, in reiner, idealer Verklärung als Ergebnis der ganzen tragischen Entwickelung zurück. Nur im Coriolan Shakespeares findet Tannhäuser sein ebenbürtiges Vorbild. — Und Elisabeth bleibt in ihrer Liebe ganz Weib und Heldin. Wir brauchen nur den Gegensatz zu einer Judith hervorzuheben, die, weil sie den Mann ihrer Liebe sich verloren sieht, sich überreden lässt, einem Anderen anzugehören, um sofort zu erkennen, dass bei einer Elisabeth ein solcher Gedanke von vornherein undenkbar wäre.

Haben wir jetzt den „Tannhäuser" dem „Uriel Acosta" entgegengestellt, so führt uns eine weitere Eigenschaft desselben weit hinaus über den Vergleich mit Gutzkow, führt uns vielmehr mitten hinein in die Entwicklungsgeschichte der gesamten modernen Dramatik seit Shakespeare: die eigentliche Gestaltung des Schicksals des Helden, die Lösung des tragischen Konfliktes in der Tragödie.

Wir hatten an Schillers Dramen gesehen, bis zu welcher Unklarheit der Dichter in dieser Hinsicht allmählich gelangt war. Wir haben gesehen, wie in seinen Tragödien der Held so unterging, dass das erhabene Wollen des Helden höchstens in der Idee zurückblieb, gewissermassen als Idee wieder davonschwebte; während in der realen Welt das Böse und Unideale, das der Held vergebens bekämpft hatte, als siegreiche Macht weiter besteht, wenn es auch durch die Dialektik der Ideen als innerlich nichtig und wertlos sich aufdeckte. Ein solcher Ausgang des Dramas ist immer eine unbefriedigende Lösung des tragischen Konfliktes; er hinterlässt in uns keinen erhebenden, sondern einen unklaren, im Zwiespalt unentschiedener Gefühle peinlich hin und her wogenden Zustand. Im besten Falle, wie etwa in der „Jungfrau von Orleans", überkommt uns eine Art weicher Rührung, aber nirgends gehen wir mit der echten Erschütterung unseres Gefühls, wie es in der echten Tragödie der Fall sein muss, davon.

Blicken wir von Schiller zu Shakespeare hinüber, so blieb letzterer von den Halbheiten und Schwächlichkeiten Schillers zwar frei. Bei der gewaltigen Energie, dem machtvollen Willen der Shakespeareschen Helden, gehen diese nicht wirkungslos durch das Drama, sondern, wie wir bereits früher ausführten, fällt mit dem Helden zugleich das böse Element, so dass wieder freie Bahn geschaffen wird für neue, gesunde Zustände.

Aber dennoch ist auch der Ausgang der Shakespeareschen Dramen nicht vollständig befriedigend. Der Held, der doch das verklärte Abbild des Dichters selbst, seines Wollens und Sehnens, darstellt, in dem der Dichter aber auch zugleich seine Schwächen und Verirrungen, seine Leidenschaften zum Ausdruck bringt, geht durch seinen tragischen Fehler unter, ohne dass in ihm selbst die Reinigung von demselben vollzogen wäre, ohne dass mithin das Ideal, das der Dichter in der Seele trug, zum vollen durchgreifenden Siege gelangt wäre. Wir fühlen deutlich, hier liegt noch ein Mangel in der Technik des Shakespeareschen Dramas vor; hier hat der Dichter noch nicht zur vollendeten sinnlichen Entäusserung gebracht, was ihm geistig doch bereits vorgeschwebt hatte.

Eine entscheidende Wendung in dieser Beziehung nahm die moderne Dramatik zuerst in Goethes „Egmont", fast noch unbewusst, dann aber mit vollem Bewusstsein vom Dichter durchgeführt, im zweiten Teile des „Faust". Die Lösung des tragischen Konfliktes im „Egmont" haben wir bereits im vorigen Kapitel geschildert; der Unterschied derselben von der Art, wie Shakespeare seinen tragischen Konflikt löst, geht daraus deutlich hervor. Weit grossartiger und bewusster brachte Goethe dasselbe dramatische Prinzip im zweiten Teile des „Faust" zur Anwendung, in dem es überhaupt zum ersten Male in der gesamten Dramatik der Welt zum Durchbruche kam. Wenn Faust untergeht, so sieht er seinen höchsten Wunsch erfüllt, er darf zum Augenblicke sagen: „Verweile doch, du bist so schön!" Faust ist somit durch den Verlauf der Handlung von seinen Irrtümern, seinem tragischen und titanenhaften Ringen befreit. Im Tode ist das ideale Ziel, dem er im Leben irrend nachstrebte, erreicht und tritt nun in voller Reinheit strahlend und beglückend hervor. Die That, die aus der höchsten Individualität herausfliesst, die den Stempel dieser Individualität unvertilgbar an sich trägt und zugleich das Glück von Millionen zu sichern sucht, hat sich als das letzte erreichbare Ziel des Menschen herausgestellt; die That, die alle Einseitigkeiten des Wissens und Genusses eliminiert hat und nur ihre Vorzüge in sich vereinigt. Mithin ist durch die Dialektik der Handlung, durch den Kampf des bösen Elementes mit dem idealen, gerade das Ideale, das Gute im „Faust" zum vollen, reinen Durchbruche gekommen. Darum kann Faust am Schlusse der Tragödie erlöst werden.

Damit war das neue Prinzip in der Lösung des dramatischen Konfliktes zum Durchbruche gekommen. Am Schlusse, als Ergebnis der ganzen Tragödie wird das Ideal vom Helden erreicht. Was im Drama selbst durch Leidenschaften getrübt und gebrochen erschien, erscheint hier nach dem Kampfe der Leidenschaften, nach den wechselnden, erschütternden Schicksalen des Helden in voller Reinheit. Der Held selbst ist im Untergang von seiner tragischen Schuld befreit. Das Reich der Ideale, das der Dichter von Anfang an in der Brust trug, ist aus der Hand-

lung selbst entbunden und tritt nun am Schlusse in seiner positiven Gestalt hervor.

Und auch die Liebe, die zuerst in all ihrer sinnlichen Schönheit, mit allen ihren Reizen und Wonnen aufgeblüht war, die dann aber durch tragische Schuld des Helden oder der Heldin, durch den Widerstand der beschränkten oder bösen Welt zu Grunde gegangen war, erscheint beim Ausgange der Handlung nunmehr in innerer Unauflöslichkeit wieder. Im irdischen Untergange der Liebenden hat sich doch die Liebe als das unvergängliche Element offenbart.

Erst mit diesem Schlusse, der eine wirkliche Lösung der Konflikte des Dramas bedeutet, hat sie eine technische Gestalt angenommen, die vollkommen befriedigt. — Nun war aber der zweite Teil des „Faust" aus Gründen, die wir bereits früher dargelegt haben, nur ein symbolisches, kein sinnlich gestaltetes Kunstwerk. So gewaltig seine Bedeutung für die Weiterentwickelung der dramatischen Kunst auch ist, so war es Goethe doch nicht gegeben, in wahrer, unmittelbar ergreifender Poesie das neue Prinzip bereits durchzuführen. —

Erst im „Tannhäuser" tritt es zum ersten Male in seiner ganzen, die Sinne und die Seele bezwingenden Gewalt als endgültiges Prinzip auf, das nun jedem noch zu schaffenden idealen Drama als Vorbild dienen muss. Zum ersten Male, seit Tragödien gedichtet werden, ist im „Tannhäuser" der ideale Held und seine Liebe wirklich entsühnt[1]), und sie bleiben als letztes, über jeden Widerstand unbedingt siegendes Element zurück; während die unidealen Elemente des Dramas vollkommen überwunden sind. Diese Vollendung hatte kein antikes Drama, nicht einmal eine „Antigone", und kein Shakespearesches Drama gezeigt; sie alle hatten noch schroff, unbefriedigend und mit Dissonanzen geschlossen. Der „Tannhäuser" ist die erste Tragödie, die nach den gewaltigsten Katastrophen in voller Harmonie austönt. —

Welche Bedeutung dieser versöhnende Schluss für das Drama als Abbild der Öffentlichkeit hat, werden wir erst einsehen

1) Dieses Wunder war allerdings nur durch den Eintritt der Musik in das Drama möglich.

können, wenn wir jetzt genauer auf den eigentlich dramatischen Inhalt des „Tannhäuser" eingehen. Mitten aus dem individuellen Lebensbilde heraus, erhebt er sich zum grandiosen Abbilde des öffentlichen Lebens, der öffentlichen Bestrebungen, Kämpfe und Konflikte unserer Zeit. Das neue dramatische Prinzip, dessen erster Bahnbrecher und Pfadfinder Schiller gewesen war, neben dem individuellen Lebensbilde des Helden auch das öffentliche Leben der Zeit in den Rahmen der dramatischen Handlung mit einzuspannen, — hier ist es in künstlerischer, organisch aus dem Kunstwerke selbst hervorwachsender Gestalt verwirklicht. — Tannhäuser findet sich zwischen zwei Mächte gestellt, die beide gleich einseitig sind. Er fühlt sich eingeengt zwischen die asketische christliche Anschauung, in welcher der Hof des Landgrafen Hermann und die Sänger befangen sind, und das verlockende frivol-sinnliche Element der Venus. In echt dramatischer Weise sind hier zwei Prinzipien einander gegenübergestellt, die nicht das absolut Wahre und Falsche darstellen, sondern auf die Wahres und Falsches gleichmässig verteilt sind. Wie bei Shakespeare in einem Hamlet und Fortinbras, einem Brutus und Mark Anton, bei Goethe im Tasso und Antonio zwei Prinzipien einander gegenübergestellt sind, die beide gewisse Seiten der Menschheit, aber in einseitiger Weise, verkörpern, denen immer das vollendet Menschliche fehlt, Hamlet z. B. die unmittelbare Thatkraft, Fortinbras die Tiefe des Denkens, Brutus die schlichte menschliche Treue, Mark Anton die echte politische Gesinnung —, so stehen sich im „Tannhäuser" zwei Prinzipien gegenüber, die beide eine relative Wahrheit enthalten. Nur hat diese Gegenüberstellung im „Tannhäuser" noch eine erhöhte Bedeutung, weil in ihm nicht bloss zwei verschiedene Seiten des individuellen menschlichen Wesens, sondern zugleich auch des öffentlichen Lebens unserer Zeit zum Ausdruck gekommen sind.

Im Tannhäuser haben wir auf der einen Seite die christlich-verhimmelnde, supranaturalistische Richtung, die es wohl zu tiefer Inbrunst, zu Gefühlen der Zerknirschung und Reue bringt, die aber die wahre Entfesselung und Freiheit der menschlichen Natur fürchtet, deren ganze Äusserung in Flucht vor der Sünde und Leidenschaft besteht, die die Tugend nicht als freie Äusse-

rung des veredelten menschlichen Glückseligkeitsstrebens kennt, sondern nur als knechtende Vergewaltigung der menschlichen Natur, die daher die Liebe schliesslich nur als verhimmelnde Anbetung gelten lässt, aber niemals als freudigen, die ganze Seele, alle Sinne erfassenden Genuss.

Solange aber diese eine Richtung besteht, muss auch das Gegenelement herrschen. Solange diese spiritualistische, das freie Ausleben der menschlichen Natur niederhaltende und als Sünde stempelnde Anschauung mit ihrer philisterhaften Enge herrscht, solange wird das nur sinnlich verlockende und aufreizende Element der Venus als notwendiges Gegengewicht bestehen bleiben. In der Venus ist alles, was unsere moderne Zeit an pikanter Buhlerei, an entfesseltem Sinnengenusse in sich birgt, in einer wunderbar verlockenden, die Sinne berauschenden Gestalt zusammengefasst. Sie ist das dichterische Abbild aller Reizungen und Lockungen, die im geheimen die Menschen entschädigen für die öffentlich geübte Zurückhaltung. In der im rosigen Dämmerlichte schimmernden Lusthöhle der Venus ist alles verkörpert, was, still verschwiegen vor dem Lichte der Öffentlichkeit sich verbergend, an sündiger Lust genossen wird und was doch als begreifliches Gegengewicht sich darstellt gegen die heuchelnde Tugend unserer bürgerlich-philiströsen Kreise, — damit die Welt sich doch irgendwo einmal erlaben darf an der Schönheit des Leibes, damit die künstlich unterdrückten Triebe sich doch irgendwo einmal freudig entfesseln und entbinden können. Aber mit der verlockend schönen Seite zeigt uns der Dichter-Komponist zugleich die arge Gefährlichkeit dieses Mittels. Er zeigt uns, wie die Sinnenlust nur die Freude kennen will, aber jedem Schmerze weichlich aus dem Wege geht, — wie sie daher zu keinem Opfer fähig ist, zu keiner ausharrenden Treue im Leide; wie sie sich nicht an die Empfindung des Menschen, sondern nur an seine Sinne wendet und daher notwendig zu ewiger Abwechslung drängt, die den Menschen zuletzt sich selbst verlieren lässt in einem faden, von einem Gegenstande zum anderen haltlos umhertaumelnden Genusse, seine Thatkraft und seinen Willen lähmt und schliesslich statt des Geistes das Tier im Menschen zur Entfesselung bringt. Und während der Dichter

in unvergleichlich treffender Darstellung die beiden Extreme der Lebensäusserungen unserer Zeit hingestellt hat, zeigt er mit nicht minder hinreissender Wahrheit, mit überlegenem, philosophischen Tiefblick, der sich zugleich mit vollendeter künstlerischer Darstellung vereint, wie nur die Synthese beider Seiten —, hier der christlichen übersinnlich-asketischen Richtung und dort der frivolen Weltlust —, die innere Durchdringung ihrer Vorzüge mit Ausscheidung ihrer Gefahren das allein Wahre darstellt. Es ist die Liebe, die beides vereinigt, die Treue des christlichen Gefühls, die sie aber nicht nur als äussere Satzung sich auferlegt, sondern die aus dem vollen Erfülltsein der Liebenden von ihrem Gefühle quillt, und das Feuer der sinnlichen Liebe, die aber nicht mehr haltlos von einem Gegenstande zum anderen verflattert, sondern an einem wonnigen Gegenstande sich entzückt in höchster Beständigkeit äussert. In einer so unvergleichlich grossartigen Weise, wie nur die Musik dessen fähig ist, weiss der Komponist die dialektische Gegenüberstellung, den Kampf und die Versöhnung dieser Ideen, erschütternd und packend in der Ouverture zum „Tannhäuser" durchzuführen.

Was Goethe im zweiten Teile des „Faust" immer noch symbolisch darstellte, — den Kampf Mephistos und des Höllenelementes mit den Engeln —, hier im „Tannhäuser" ist es, durch die Kunst der Musik erlöst, von der blossen Symbolik zu einem alle unsere Sinne ergreifenden Tongemälde geworden, das jede Spur von Reflexion abgestreift hat, das unsere Gefühle bis ins Innerste durchwühlt und wieder versöhnt. Auch hier hat Wagner das, was in früheren Epochen der deutschen Dramatik nur unvollendet ausgeführt wurde, in höchster poetischer Vollendung erschaffen. —

Vertiefen wir uns nun aber in diesen Gegensatz der christlichen Anschauung zur Weltlust, wie sie in der Venus vom Dichter verkörpert ist, genauer, so erkennen wir bald, dass hier nicht nur zwei verschiedene Seiten des individuellen menschlichen Lebens, sondern daneben und vor allem auch des gesamten öffentlichen Lebens unserer Zeit zur Darstellung gekommen sind, — dass uns darin die unheilvolle Spaltung, die unsere ganze Zeit charakterisiert, im Spiegel der Dichtung gezeigt wird.

In unserer Politik finden wir auch ein beständiges Schwanken zwischen einer die wahre Freiheit der menschlichen Natur einengenden, und sie unter eingebildete Autoritäten beugenden Anschauung vor und einer absoluten Entfesselung, die das subjektive Belieben des rein individuellen oder des Parteiinteresses an Stelle fester Grundsätze des objektiven Staatswohls setzt und echter, nicht von aussen künstlich auferlegter, sondern von innen her aus der Natur der Dinge notwendig abfliessender Autorität.

Im gesellschaftlichen Leben haben wir den Gegensatz bereits geschildert. Wir finden endlich in der religiös-philosophischen Anschauung denselben Gegensatz wieder: hier eine einengende Denkweise, die den Geist und die Vernunft an übernatürliche, religiöse oder metaphysische Dogmen und Wahngebilde bindet; dort eine materialistische Denkart, die den Geist wiederum nicht befreit, sondern ihn der Empirie knechtisch unterwirft; die wunder was gewonnen zu haben glaubt, wenn sie eine geistige Knechtschaft — die theologische und metaphysische — mit einer anderen — der naturwissenschaftlich-materialistischen — vertauscht.

Wer aber den „Tannhäuser" mit vollem Verständnisse verfolgt, wer die tragischen Erschütterungen des Dramas mitfühlt, wer diese überschwenglichen Wonnen des Venusberges mit ihrem bitteren, widrigen Nachgeschmacke, und als Gegensatz die so fromm und lauter sich ankündigende christliche Gesinnung mit ihrer hinterher sich doch als so starr und unduldsam enthüllenden Anschauung, mit vollem Bewusstsein an sich hat vorüberziehen sehen, — der fühlt sich von beiden Extremen befreit und geheilt. — Und damit begreifen wir auch, was die vollendete technische Gestaltung des „Tannhäuser" als Tragödie, die wir vorhin bereits geschildert haben, für die Entwicklung der deutschen Dramatik für eine gewaltige Bedeutung hat. Der Dichter hat uns das erste Muster einer vollendeten idealen Tragödie gegeben, in der er sich nicht damit begnügt, die Krankheitserscheinungen der Zeit darzustellen, sondern worin er zugleich die Zeit von denselben zu heilen sucht. Er reisst nicht einzelne Schäden der Zeit willkürlich aus dem Zusammenhange heraus, sondern er erfasst mit philosophisch vertieftem Blick

das innerste Wesen der Zeit, die innerste Natur und Quelle ihrer Entartungen und Leiden; mit einem Worte, er lässt sich in seinem Schaffen nicht von den Erscheinungen und Stimmungen der Zeit willenlos treiben, sondern weiss ihnen aus der Idee heraus mit seiner überlegenen, künstlerischen Anschauung kraftvoll entgegenzutreten.

Im „Tannhäuser" ist somit zum ersten Male das, was von allen bisherigen Dichtern am bewusstesten Schiller erstrebt hatte, was er aber selbst am wenigsten künstlerisch ausführen konnte, wirklich erreicht worden: ein wahres Spiegelbild des öffentlichen Lebens, seiner Strömungen und Kämpfe, im sinnlich ergreifenden Kunstwerke zu erschaffen. Welch ein Unterschied zeigt sich in der Durchführung derselben Aufgabe bei Schiller und bei Wagner, ganz abgesehen noch von der historischen Einkleidung des idealen Stoffes bei Letzterem! Bei Schiller treten die öffentlichen Strömungen der Zeit gewissermassen absichtlich, bewusst und reflektiert in den Rahmen des individuellen Lebensbildes hinein. Die Darstellung bleibt daher mehr oder weniger in gedankenhafter Konzeption stecken. Nicht leibhaftige Menschen, sondern Ideen und Gedanken treten in dialektischem Spiele einander gegenüber; daher konnte das Schillersche Drama auch niemals ein allgemein verständliches und sinnlich wirkendes Spiegelbild der Zeit werden, sondern blieb ein gedanklich-symbolisches. — Bei Wagner hingegen haben wir scheinbar ein rein individuelles Lebensbild vor uns; der Dichter stellt uns zunächst nur persönliche Erlebnisse und Schicksale in hinreissender dichterischer Schönheit vor Augen. Alle seine Gestalten sind heissblütige, in rein individueller Leidenschaft sich gebarende Menschen, und nur durch ihre gewaltige, innere Bedeutsamkeit, durch die mächtige Weite des geistigen Inhaltes, den der Dichter in ihnen zusammengefasst hat, gehen sie über ihre ursprüngliche individuelle Bedeutung hinaus und erweitern sich vor unserem geistigen Auge zu einem immer mächtigeren und deutlicheren Spiegelbilde der unser öffentliches Leben beherrschenden Ideen, Kämpfe und Bestrebungen. Daher bleiben sie stets Gestalten von Fleisch und Blut; nicht Ideen treten sich dialektisch gegenüber, sondern Leidenschaften. Selbst eine so ausgesprochen

symbolische Gestalt, wie die der Venus, erscheint doch in rein individueller Leidenschaft, in höchster Unmittelbarkeit und Leibhaftigkeit ihres ganzen Gebarens vor uns. — So hatte der „Tannhäuser" erfüllt, was wir als Ziel der deutschen Dramatik hinstellten. Die Ideen Schillers werden in der vollen Unmittelbarkeit des Lebensbildes hingestellt, wie es schon Shakespeare in seinen Dramen in höchster Vollendung vor uns entrollt, nur dass das Drama Wagners gemäss dem langen Entwicklungsgange, den die deutsche Dramatik unterdessen durchgemacht hatte, noch um vieles weiter und umfassender als das Shakespearesche Drama geworden und in der Technik ihm soweit überlegen war, als die voll ausgereifte, auf Grund aller Erfahrungen der modernen Bühne gewonnene technische Form sich unterscheiden musste von der genialen, aber noch rohen und unbeholfenen Bühnenform der Shakespeareschen Dramen. — Nur in einer Beziehung steht das Wagnersche Musikdrama hinter dem Shakespeareschen Drama zurück, oder vielmehr es hat eine Seite desselben nicht mit aufgenommen. Darauf kommen wir noch am Schlusse dieses Werkes zurück.

Wenn wir uns aber fragen, wodurch Wagner dieses Wunder gelungen ist, das vollendete deutsche Bühnendrama zn schaffen, so müssen wir auf die Musik verweisen als die Kunst, die einzig dieses Wunder ermöglichte. Wir verweisen für die nähere Begründung auf den 2. Abschnitt (S. 78) dieses Kapitels.

Lohengrin.

Das auf den „Tannhäuser" folgende Werk Wagners, der „Lohengrin", ist objektiver gehalten als der „Tannhäuser" und nähert sich insofern mehr dem Schillerschen Schaffen, als in ihm die öffentlichen Mächte der Zeit in bestimmter charakterisierten, genauer umschriebenen Gestalten verkörpert sind, als in dem ersten klassischen Werke Wagners. Der „Lohengrin" steht gewissermassen im Mittelpunkt des gesamten Schaffens von Wagner und ist in mancher Beziehung sein glücklichstes Werk, von einer ähnlichen Bedeutung für sein Schaffen, wie etwa der „Hamlet" für Shakespeare, die „Antigone" für Sophokles. Der Lohengrin hat

noch die volle Frische der Jugend, zugleich aber schon die Reife des Mannesalters; in ihm ist schon das strenge dramatische Prinzip der späteren Wagnerschen Werke durchgeführt, zugleich aber noch die Leichtigkeit und Ungebundenheit der früheren Opernformen beibehalten. — Und ausserdem ist der „Lohengrin" gleich vollendet in dramatischer, wie in musikalischer Hinsicht. Er ist ebenso gross in seinem zusammenfassenden Überblick über unser gesamtes öffentliches Leben, als die musikalische Durchführung der dichterischen Ideen in ihm vollendet schön ist. In den späteren Werken von Wagner ist zwar die Musik noch unvergleichlich viel grossartiger und mächtiger entwickelt; die Weite des dramatischen Inhalts tritt aber einigermassen zurück, und wie wir später finden werden, macht sie zum Teil mehr einer hinreissend herrlichen Darstellung der persönlichen Lebensschicksale des Meisters Platz.

Im „Lohengrin" bildet jenes Liebeselement, das am Schlusse aus der Handlung des „Tannhäuser" entbunden wurde, die eigentliche Grundlage des ganzen Werkes. Hier ist von vornherein jede einseitig geistlich-asketische, wie die frivol-sinnliche Richtung ausgeschlossen. Die reinste Liebe, die sinnlich und geistig den ganzen Menschen durchströmt, bildet das Grundelement des Dichterwerkes.

Auch im „Lohengrin" scheint zunächst, und zwar noch mehr als im „Tannhäuser", nur ein individuelles Lebensbild entrollt. Eine edle Jungfrau wird von einem Ritter, der von seinem bösen Weibe aufgestachelt worden war, verleumdet, von einem strahlenden Ritter befreit, der sie glänzend rechtfertigt und den schmählichen Verleumder in sein Nichts zurückschleudert. Gegen das wunderbarste Glück, die Vereinigung des hehrsten Helden mit dem wonnigsten Weibe, erheben sich aber gemeiner Neid, Klatschsucht und Verleumdung, erheben sich Wut und Rache der im gerechten Kampf überwundenen Gegner, die ihre selbstverschuldete Niederlage nicht verwinden können, lehnt sich ein böses tückisches Herz auf, das nicht entwaffnet wird durch die holdseligste Güte. Und das liebende Weib wird von Zweifeln an die göttliche Sendung des Helden, von Zweifeln an seiner Liebe ergriffen, wird von dem Gift der Verleumdung angesteckt, und

stellt die verbotene Frage an ihn, worauf er wieder von ihr ziehen muss und das herrliche Glück vernichtet ist. Dringen wir aber nur ein wenig tiefer in den Sinn des Kunstwerks, in seinen eigentlichen dramatischen Inhalt, ein, so sehen wir, dass dieses individuelle Lebensbild gleichzeitig das treffendste Spiegelbild unserer öffentlichen Zustände mit einschliesst, ja, dass es thatsächlich eine bis zur vollsten Lebenswahrheit fortgeschrittene dichterische Darstellung des innersten Kernes unserer neuesten, deutschen geschichtlichen Entwicklung ist. Die Wahrheit dieser Behauptung werden wir jetzt Schritt für Schritt verfolgen.

In Friedrich von Telramund enthüllt sich bei schärferer Beobachtung zunächst der meisterhaft charakterisierte Typus einer ganzen Volksklasse. Betrachten wir diesen Friedrich genauer, diesen trotzigen Ritter, der in hochfahrender Anmassung so fest und sicher seine Verleumdung gegen Elsa ausspricht. Diesem Telramund gilt seine Ehre so ungeheuer viel, dass er sich beständig mit ihr brüstet und sie als den eigentlichen Ankergrund seines Wesens hinstellt; wie leicht merken wir ihm aber an, dass seine Ehre ein blosses Hirngespinst ist, das ihn beherrscht, dass sie nur ein eingebildeter Standesbegriff ist, der trotz aller hohen Worte, womit er bekleidet wird, doch innerlich brüchig und wurmstichig ist. Diese Ehre hindert ihn nicht, seinem Weibe willig und gern zu glauben, und Elsa, die den Stempel der Unschuld an der Stirne trägt, einer unerhörten That zu beschuldigen. Und nicht allein Gehässigkeit, die allerdings sein böses Weib erst in ihm angefacht hat, diktiert ihm seine Verleumdung Elsas; es liegt auch zugleich berechnende Herrschsucht darin. Wessen er Elsa beschuldigt, dass sie sich des Bruders entledigt habe, um Herrin von Brabant zu werden, das begeht er selbst, indem er sich die Anklage gegen Elsa zu nutze macht, um seine eigenen Herrscheransprüche auf das Land geltend zu machen. Also nicht wahre Ehre und Tugend beseelen ihn, sondern nur der konventionelle Ehrbegriff des feudalen Rittertums, der bei seinem Träger trotz aller hochfahrend stolzen Haltung die grösste Schändlichkeit und den schlimmsten Egoismus nicht ausschliesst. — Neben seiner inneren moralischen Haltlosigkeit zeichnet er sich durch die Beschränktheit seiner

ganzen Anschauungen aus. Er klebt abergläubisch an äusserlichen Idolen, an konventionell hergebrachten Begriffen. Wie die Ehre, so ist auch die Frömmigkeit, ist der Gottesbegriff ihm ein Idol, das seinem Gehirn eingeimpft ist, ohne dass es ihm seinem inneren Wesen nach in freier Erkenntnis aufgegangen wäre. Er hängt abergläubisch am blossen Namen „Gott", so dass der wilde Spott seines Weibes über seinen Gottesglauben ihn entsetzlich dünkt; und doch hindert ihn diese Frömmigkeit nicht, von seinem Weibe, dessen Unglaube ihn erschreckt, sich in wilder Rachethat verstricken zu lassen zu fernerer gehäufter Lüge und Verleumdung. — Während Lohengrin, der aus wunderbarer Ferne herkommt, nicht den Rechtstitel der legitimen Geburt für sich geltend macht, sondern nur durch seine gottgeweihte Sendung, durch die Gerechtigkeit seines Thuns, die innere Hoheit seines Wesens und durch seine, alle Herzen bezwingende Anmut sich vor den Männern von Brabant als ihr Führer beglaubigt — der daher auch nicht Herzog genannt sein will, sondern nur Schützer von Brabant —, stellt sich Friedrich, obgleich er in Wahrheit gar keinen Anspruch darauf hat, als der legitime Rechtsnachfolger des Herrschers ihm gegenüber. Er fühlt sich berechtigt, dadurch, dass er auf dem Boden des Landes geboren ist, zu seinen Edlen gehört, der sich hoch erhaben dünkt über den unbekannten Fremden, der nur seine herrlichen Tugenden, seine rein menschlichen Eigenschaften, Gerechtigkeit und Güte gegen ihn in die Wagschale legen kann. Der Unterschied zwischen der Stellung Telramunds und Lohengrins tritt überaus bezeichnend in den Reden der vier Edlen hervor, die von den anderen sich absondern, um ihre legitimen Bedenken gegen den Schützer von Brabant geltend zu machen. „Nun hört, dem Lande will er uns entführen! Gen einen Feind, der uns noch nie bedroht. Solch kühn' Beginnen sollt' ihm nicht gebühren." Die konservative Gesinnung der am Alten und Gewohnten hängenden Adligen, die ein Grauen vor dem unbekannten Neuen und Herrlichen empfinden, das sich ihnen offenbaren will, kommt hier höchst charakteristisch zum Ausdruck. — Noch schärfer tritt dieser Gegensatz hervor in den Schmähreden der Ortrud gegen Lohengrin.

„Wenn falsch Gericht mir den Gemahl verbannte,
War doch sein Nam' im Lande hochgeehrt;
Als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
Gekannt, gefürchtet war sein tapfres Schwert.
Der deine sag', wer sollte ihn hier kennen?
Du selbst vermagst den Namen nicht zu nennen,
Kannst du ihn nennen? Kannst du uns es sagen,
Ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt.
Woher die Fluten ihn zu dir getragen,
Wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha nein, wohl brächte es ihm grosse Not,
Der kluge Held die Frage drum verbot."

Die feige Angst der konservativ Gesinnten, die nur äussere Zeichen, Geburt und Geschlecht als Beglaubigung des Menschen gelten lässt, und der die ausschliessliche Betonung rein menschlicher Tugenden und Vorzüge, als nur geistig fassbarer Grössen, unverständlich und unheimlich ist, kann nicht treffender, als in dieser Rede der Ortrud ausgesprochen werden. Daneben zeigt Friedrich anfangs allerdings auch sympathische Züge. Seine Tapferkeit, sein Stolz, sein Ehrgefühl, wenn es auch nicht die wahre menschliche Ehre ist, die ihn beseelt, sondern mehr die exklusive Standesehre des Ritters, spiegeln die Tugenden unseres Geburtsadels mit seiner persönlichen Tapferkeit, seiner äusserlich noblen Haltung treffend wieder. — Die eigentlich schlimme Umwandlung geht mit dem Charakter Telramunds aber erst unter dem weiteren Einfluss seines fürchterlichen Weibes vor sich. Da verliert er den letzten Rest von moralischer Haltung, von Selbstbesinnung und schliesslich selbst von der konventionellen Ehre. Während er zuerst anerkennt, dass ihn gerechtes Gericht überwunden hat, und er sich wahrer Reue ergeben will, lässt er sich von seinem dämonischen Weibe, die ihn geschickt an seinem immer wachen Aberglauben zu fassen weiss, dazu fortreissen, sich gegen das Gottesgericht trotzig und frech aufzulehnen, gegen das Glück, das zwischen Lohengrin und Elsa erblüht, in giftiger Wut anzukämpfen, dem ganzen Volke, den Edlen mit dem König voran, frech ins Gesicht hinein zu trotzen. So geht der Vertreter des konservativen Prinzips, der Legitimität, des feudalen Adels mit seinen beschränkten Standesvorurteilen, unter dem Einfluss der Ortrud, deren tiefere Bedeutung wir später

kennen lernen werden, zur eigentlichen Fronde über, die vor keiner Dreistigkeit und Frechheit zurückschreckt, um gegen die naturgemässe Entwicklung der Dinge anzukämpfen. Zu der Fronde eines feudalen Adels, der in dem brennenden Wunsche, seine im gerechten Kampfe verloren gegangene Macht wiederzugewinnen, jede, auch die moralisch schlimmste Waffe für erlaubt hält, — bis er zuletzt selbst seine Standesehre verliert, gegen die Prinzipien seiner von ihm doch aufs höchste geschätzten Ritterehre verstösst und einen Wehrlosen in der Nacht überfällt, somit als ein vollendet Ehrloser dasteht. So haben wir im Telramund das erschütternde Gemälde einer allmählichen Charakterumwandlung vor uns, wie sie seit dem grossen Briten die moderne Bühne nicht wieder gesehen hatte. Die volle Bedeutung dieses packenden dramatischen Gemäldes, im Sinne der Beleuchtung unserer öffentlichen Zustände, können wir aber erst erfassen, wenn wir uns auch der tieferen Bedeutung Ortruds zuwenden.

In diesem dämonischen Weibe finden wir als ersten charakteristischen Zug vor Hass und Rachsucht gegen die Urheber des im wesentlichen von ihr selbst verschuldeten Elends. In geifernder Wut überschüttet sie die, welche im gerechten gottgeweihten Kampf ihren Lügen und Verleumdungen obgesiegt haben, mit giftigen Schmähungen. Besonders bezeichnend für ihr Wesen erhebt sich ihr Hass, ihre Rachsucht zur absoluten Zerstörungslust. Im höchsten Paroxysmus ihrer Wut möchte sie die gesamten Grundlagen, auf denen die sie umgebende Welt beruht, die ganze christliche Gesittung mit der Milde und Menschlichkeit der Anschauungen, die sie in unserem Geschlecht erzeugt hat, vernichten, um an ihre Stelle wieder die alte heidnische Welt mit ihrem rohen Recht der Stärke und List zu setzen. Nicht minder bezeichnend für sie ist der blinde eisige Fanatismus, zu dem ihr Hass und ihre Rachsucht sich steigern, der sie jeder menschlichen Empfindung vollkommen unzugänglich macht. Selbst die holdseligste Güte und Grossherzigkeit Elsas vermögen sie nicht zu entwaffnen, nicht umzustimmen. Jede Güte, die ihr die Gegner, die von ihr giftig beneideten Glücklichen erweisen, betrachtet sie als selbstverständlichen

Tribut, den man ihrem Elend schuldig ist, während sie selbst sich dadurch nicht im geringsten verpflichtet fühlt, von ihrem Hass gegen die Glücklichen abzulassen, sich vielmehr in unverschämten Forderungen immer höher überbietet. — Ferner finden wir als charakteristischen Zug bei ihr einen geradezu fanatischen Unglauben. Den Gottesglauben ihrer Umgebung verfolgt sie mit höhnisch-schneidendem Spott. Sie kennt keinen Glauben an Güte und Liebe, an Uneigennützigkeit der menschlichen Natur. Nicht nur aus Verleumdungssucht, sondern auch aus innerster Überzeugung hält sie daran fest, dass die göttliche Sendung, mit der sich Lohengrin beglaubigt, nichts als kluge Berechnung, als Lug und Trug ist. Und als Elsa in ihrem wonnigen Glücksgefühl sich zu dem jubelnden und doch demütigen Bekenntnis erhebt, dass nur im Glauben an die menschliche Natur und ihre ursprüngliche Güte und Hochherzigkeit allein das Glück und das Heil liegt — als sie aus dem schlichten innigen Gefühl ihrer Weiblichkeit heraus sich zu dem Bekenntnis eines gewaltigen Optimismus erhebt und die wundersamen Worte singt: „Lass zu dem Glauben dich bekehren: Es giebt ein Glück, das ohne Reu!“ — als sie mit den Worten: „Du hast wohl nie das Glück besessen, das sich uns nur durch Glauben giebt“ hineinleuchtet in die arme, kalte, liebeleere Seele Ortruds, da sieht diese nur Hochmut und Stolz in Elsas tiefer, echt menschlich freier Gläubigkeit. So zeigt sich in Ortrud auch jene pessimistisch gallichte innerlich kalte Stimmung, die alles durch das verzerrende Glas des Übelwollens, der grübelnden und spähenden Kritik betrachtet, die, durch und durch ungläubig, überall nur schlechte Motive in den menschlichen Handlungen wittert und selbst in der Sonne nur die Flecken sieht. Und, um das Bild ihres Charakters zu vollenden, lebt sie nur noch in lauter unwirklichen Vorstellungen; das konkrete, warme Leben ist vollständig aus ihrem Vorstellungskreise entschwunden. Der Dichterkomponist hat später selbst erläutert, wie ihre unheimlich dämonische Beschwörung der alten Götter inmitten dieser christlichen Welt aufzufassen ist. Sie ruft die alte, längst verfallene heidnische Götterwelt an, als ob sie noch irgend welchen wahren Lebensgehalt hätte, während es in Wahrheit blosse Schemen sind, die

sie anruft, denen sie ihre höchste Thatkraft, ihr ganzes Sein in fanatischem Aberglauben widmet. — Aus dieser Analyse des Wesens der Ortrud geht nun die innere Bedeutung desselben von selbst hervor. In Ortrud ist alles zusammengefasst, was in unserer Zeit an fanatischer Zerstörungslust, an eisig kaltem Hass, an trübsinnigem Pessimismus, an materialistischem Unglauben und der Sucht, an Stelle des wirklichen, warmen, blühenden Lebens abstrakte Schemen und Formeln zu setzen, in den irgendwie durch eigene oder fremde Schuld unglücklich und elend gewordenen verbitterten und fanatischen Massen und ihren Führern angehäuft ist.

Und indem wir nun die dem Helden feindliche Umgebung ihrer Bedeutung nach kennen gelernt haben, springt auch die Bedeutung des herrlichen Helden des Dramas deutlich in die Augen. In dieser Gestalt, in der alles Herrliche und Hohe vereinigt ist, was je das deutsche Drama an siegreich strahlenden Helden erschaffen hatte, in der die herzbezwingende Liebenswürdigkeit Egmonts mit dem idealen menschheitsbeglückenden Schwung Posas sich paart, hat der Geist der Freiheit, des vernünftigen Fortschritts, das Element des ewig jugendlich sich erneuernden Daseins, der naiven Grösse und Hoheit, der Geist der höchsten Gerechtigkeit und Liebe, hat die höchste Kraft, verbunden mit hochsinniger Güte geradezu Fleisch und Blut gewonnen. Lohengrin ist der reinste Vertreter des freien universellen Menschentums, das, von jeder Beschränktheit frei, keine trennenden Unterschiede der Stände und Konfessionen. kennt. Und dennoch ist Lohengrin zugleich vom höchsten nationalen Stolze durchglüht, kommt die warme Umfriedigung des deutschen Wesens in seiner nationalen Eigenart in ihm zur vollsten Geltung. Und indem Lohengrin so den Geist des vernünftigen Fortschritts, der Freiheit, die zugleich mit Ordnung und Sitte verbunden ist, der glücklichen Abwägung von nationalem und allgemein-menschlichem Dasein verkörpert, winkt ihm überall der Sieg, das Gelingen. Er ist der gottgeweihte Sendbote des Grals, weil er die höchste menschliche Vernunft darstellt, die nur den reinen Antrieben des Geistes, niemals denen der trüben Leidenschaften folgt, ja die selbst die Gaukeleien der Einbildung, und

erscheinen sie noch so liebenswürdig, mit Festigkeit von sich weist. Trotz des poetisch-romantischen Glanzes, von dem er umgeben ist, schaut er daher doch der Wirklichkeit nüchtern ins Angesicht, durchschaut Lüge und Verleumdung, Schlechtigkeit und Niedertracht mit scharfem Blick, lässt sich durch kein falsches Mitleid irreführen und tritt jeder Schwärmerei — kleidete sie sich auch in das anmutige Gewand des Wahnes von Elsa — kraftvoll und überlegen entgegen. Obgleich aber in Lohengrin so die Vernunft selbst verkörpert ist, gelang es dem Dichterkomponisten doch, in ihm eine Gestalt zu erschaffen, die nicht im geringsten marmorn-gefühllos erscheint, weil sie der traulichsten menschlichen Empfindung fähig ist, und weil Lohengrin allen menschlichen Schicksalen, die ihm in der Handlung des Stückes entgegentreten, mit wärmster Anteilnahme begegnet. Trotz der Vernunft, die in ihm vollendet zum Ausdruck kommt, entbrennt er in wonnigster Liebe zu dem holden, so edel vertrauenden, unschuldsvoll-reinen und in seiner Schwäche so rührenden Weibe, und nimmt dadurch an der ganzen Fülle und Tiefe der menschlichen Empfindung teil.

Und weil Lohengrin endlich das Element des Geistes vertritt gegenüber dem der Leidenschaft, so ist er auch in vollendetem Antagonismus zur Ortrud, die dem höchsten Unglauben und Pessimismus verfallen ist, von dem höchsten Glauben und Optimismus beseelt, zu dem jeder sich freudig bekennen darf, der nur der Vernunft und den Antrieben des Geistes folgt, und der auch in der Wirklichkeit, wenn auch noch so spät, sich schliesslich doch mit seinen Forderungen durchsetzt, weil die Vernunft und der Geist auf die Dauer doch mächtiger sind, als alle bloss physische Gewalt. So ist in Lohengrin der Geist des spinozistischen Pantheismus, wie ihn der grösste philosophische Meister in dem Siege des Geistes und der Vernunft über alle sinnlichen Mächte der Welt dargelegt hat, in vollendetster Weise zu poetisch-musikalischem Ausdruck gelangt. Der Glaube an diese Allmacht, an diesen schliesslichen Sieg des Geistes ist es, der der Gestalt des Lohengrin die gewaltige Weihe verleiht; das ist seine göttliche Sendung, die Weihe des Grals, die ihn umstrahlt. Weil der Dichter aber alle Ideen, auch die höchsten,

nur sinnlich darstellen kann und sie an äussere Symbole anknüpfen muss, um sie künstlerisch überzeugend zu gestalten, so hat er diesen grossartigen Glauben an die unzerstörbare Macht des Geistes in das Symbol des Grals eingekleidet, des tiefsten Geheimnisses und der feinsten Blüte des esoterischen Christentums. Und weil der Geist allmächtig ist, aller Leidenschaft, so wild sie sich auch gegen ihn aufbäumt, schliesslich obsiegt, und selbst vom physischen Tod nicht vernichtet werden kann, sondern als lebendige Macht auch über den Tod seines jeweiligen Verkünders hinaus fortwirkt, darum verleiht der Gral seinen Jüngern überirdische Kraft; darum geht diese Weihe nicht verloren, wie weithin auch der Bote des Grals entsandt wird; darum weicht selbst des Todes Macht seiner Gewalt.

Und nun verstehen wir auch den Sinn der ganzen Tragödie. Sie soll eine erschütternde Schilderung sein, wie das Glück, das höchste männliche nationale Kraftbewusstsein, mit der herrlichsten Milde und Menschlichkeit gepaart; die Freiheit vereint mit dem besonnenen Sinn für Ordnung und Sitte; der Geist des Lichtes, der Gerechtigkeit und Liebe, des konkret und blühend sich entfaltenden, von allen Abstraktionen entfernten Lebens; der Geist der höchsten Gläubigkeit und des Optimismus, die aber frei sind von jeder dogmatischen Hülle und Beengtheit, zu uns Deutschen kamen, wie etwa im Jahre 1870 —, wie aber die Nation nicht fähig war, das Glück, das in so überschwenglicher Fülle zu ihr herniederstieg, festzuhalten. Die Tragödie des Lohengrin schildert im dramatischen Bilde, wie einesteils die beschränkten Anhänger des Alten und Überlebten in der Politik und der Kirche verbissen und anmaassend, trotzig und hochfahrend sich gegen das Glück sträubten; wie sie sich nicht von dem Gefühl der frohen Dankbarkeit leiten liessen, sondern über das kleinliche Gefühl der verletzten Sonderinteressen nicht hinauskamen. Das Drama schildert aber auch, wie auf der anderen Seite die Anhänger des überstürzten Fortschritts, der verstandesmässig zersetzenden, nicht schöpferisch aufbauenden Kritik im Bunde mit dem unversöhnlichen Fanatismus aller der Volksmassen, die zum Teil durch eigene Schuld, zum Teil allerdings durch eine ungerechte und unbefriedigende Gestaltung der socialen Verhält-

nisse verbittert waren, der neuen herrlichen nationalen Wiedergeburt grollten, Gift und Galle dagegen sprühten, und nicht eher ruhten, als bis sie das Glück der nationalen Grösse und Freiheit wieder zerstört hatten. — Und in der wunderbaren, schliesslich doch so tragisch verlaufenden Liebe zwischen Lohengrin und Elsa soll der Bund der politischen und geistigen Freiheit mit der deutschen Volksseele dargestellt werden, die in Elsa, in dieser blonden, so edel und hochherzig vertrauenden und doch wieder so leicht vom Zweifel gepackten Fürstentochter verkörpert ist. In dieser Jungfrau, die den vollen Zauber der unnahbaren deutschen Jungfräulichkeit, die ganze süsse Verschämtheit des Weibes zeigt, das zum ersten Male in Liebe zum Manne entbrennt und das doch wieder der stärksten hingebendsten Liebe fähig ist, ist die deutsche Volksseele dargestellt, und ihre Sehnsucht nach dem Erlöser, der sie befreien soll von den Banden der sie schmählich verleumdenden Reaktion, der Herrschaft beschränkter und hochmütiger Adelscliquen, die sie, die Reine, lauter schlechter Triebe zeihen und sie im Innersten für verderbt erklären, weil sie nach Licht und Freiheit sich sehnt. Und nun, da der Befreier kommt, da die Volksseele ihm entgegenjauchzt, ihn mit stürmischer Freude empfängt, und alles rings umher in Siegesjubel über die glücklich bewirkte Befreiung ausbricht, lässt sie sich wieder bethören. Sie zweifelt an ihrem Befreier, der Wahrheit und Gerechtigkeit der politischen und geistigen Freiheit, aufgestachelt von der giftigen Verleumdung, die an kein Glück glauben kann, bis der Befreier wieder von ihr zieht und die politische und geistige Freiheit der deutschen Volksseele wieder entschwindet.

Der „Lohengrin" personifiziert also, wie wir schon zu Beginn dieses Abschnittes sagten, die erschütternde Tragödie, die in der neuesten deutschen Geschichte liegt; sie erfasst den innersten Kern derselben in seinen Hauptmomenten; nicht in einer prosaischen, die nackte Geschichte als solche zeichnenden Gestalt, sondern in einer dramatischen Schöpfung, die nur den reinsten idealen Extrakt dieser Geschichte festhält und ihn in die Höhe der reinsten Poesie hinaufhebt, ohne jedoch den charakteristischen Inhalt der Geschichte irgendwie unkenntlich oder unklar

zu machen. Der „Lohengrin“ ist daher das erste Werk der modernen dramatischen Litteratur, in dem das Schillersche Prinzip der Dramatik vollständig verwirklicht ist; nämlich ein Lebensbild zu erschaffen von unwillkürlicher Wahrheit und Absichtslosigkeit, das äusserlich betrachtet sich als ein blosses Gemälde individueller Lebensschicksale darstellt, das aber zugleich die tiefste Bedeutsamkeit dadurch erhält, dass es das öffentliche Leben, die innersten treibenden Kräfte der Zeit, wie im hellen Spiegel beleuchtet.

Nur eins ist im „Lohengrin“ nicht vollkommen befriedigend durchgeführt; das ist der Ausgang der Tragödie. Jedoch ist der Dichterkomponist weit entfernt davon, in die absolute Disharmonie der Schillerschen Dramen oder auch nur die relative Disharmonie des Ausgangs der Shakespeareschen Dramen zurückzuverfallen. Die durch Wagner und die Musik gewonnene neue harmonische Lösung des Konfliktes bricht auch im Ausgang des „Lohengrin“ zum Teil siegreich durch. Während Elsa stirbt und Lohengrin innerlich vernichtet hinwegzieht, weiss doch der Dichterkomponist durch die wunderbare, in alter Sieghaftigkeit hinausgeschmetterte Stelle: „Seht da den Herzog von Brabant, zum Führer sei er euch ernannt!“ mit einem Schlage dem durch die Tragik der Erlebnisse erschütterten Zuhörer die Perspektive auf eine neue glücklichere Zukunft des Landes zu eröffnen. Aber dieses so glücklich erfundene Motiv entschwindet doch zu schnell und ist zu wenig durchgeführt, als dass es eine wirkliche Beruhigung und Versöhnung, namentlich im Hinblick auf den tieferen politischen Sinn der Tragödie, herbeiführen könnte. Der junge Herzog von Brabant hätte noch in seinem Wirken uns vorgeführt werden müssen, und nicht wie jetzt, als unvermittelt in die Handlung eintretende Figur nur kurz auftauchen dürfen. Dann hätte die Tragödie das beruhigende Gefühl zurückgelassen, dass, was Lohengrin nicht mehr gelungen ist, nunmehr der junge Held vollbringen wird, dass er auf dem von Telramund und Ortrud, sinnbildlich also von der Reaktion und den gehässig verbitterten Volksmassen befreiten Boden die Pläne Lohengrins zur Ausführung bringen und ein Reich der Freiheit und der jugendlichen politischen und menschlichen Daseinsfreudigkeit begründen wird.

Bei dieser Schwäche des „Lohengrin“ stossen wir aber auf eine Schranke, die der Wagnerschen Kunst und dem Musikdrama überhaupt gesetzt ist. Ein befriedigender Ausgang im obigen Sinne hätte die Fäden des Dramas nach der Seite des Politischen und Staatsmännischen gelenkt, wie es Goethe im „Egmont“ etwa als letztes Resultat des Dramas ausspricht. In den Wagnerschen Musikdramen aber, so nahe sich auch ihre Helden, wie namentlich der Lohengrin, und später Wotan in der „Walküre“, mit dem Staatsmann berühren, muss doch die Handlung, dem Element der Musik entsprechend, immer auf das Gefühl zurückgehen. Der Ausgang der Tragödie, den wir hier im Auge hatten, lässt sich daher in dem Musikdrama nicht mehr durchführen, sondern nur in einem recitierten Drama, das direkt vom Wagnerschen Musikdrama beeinflusst wird, in dem die Dramensprache von der Musik wieder zur Wortsprache zurückschreitet, nicht zu der absolut prosaischen, verstandesmässigen Sprache unseres heutigen Dramas, sondern zu der vom Geist der Musik erfüllten und daher stets wahrhaft poetischen Sprache, wie sie am glänzendsten Shakespeare in vielen Teilen seiner Dramen, aber auch Goethe gelungen ist. Auf ein solch neues, wahrhaft poetisches Wortdrama weist vielleicht der „Lohengrin“ von allen Musikdramen Wagners am deutlichsten hin. Diese Idee soll uns am Schlusse dieses Werkes noch ausführlicher beschäftigen.

Götterdämmerung.

Wagner hatte sich im „Lohengrin“ zur höchsten Stufe idealer Entrücktheit erhoben, weil er die wahre Natur und die ideale Tiefe der philosophischen Anschauung wiedergefunden und in einer wundervollen dramatischen Schöpfung wieder in breitem Strom an das helle Tageslicht gefördert hatte. Je höher er sich aber so über die moderne Welt erhob, um das reine Ideal der Menschlichkeit zum Ausdruck zu bringen, desto breiter klaffte nun der Gegensatz zwischen der Wirklichkeit, den den Dichter umgebenden realen politischen und socialen Verhältnissen, und diesem Ideal. Indem der Dichterkomponist daher nach dieser gewaltigen Konzentration des Ideals in „Lohengrin“ seinen Blick

wiederum der Wirklichkeit zuwandte, musste er von neuem zur Tragik zurückkehren, da er den Gegensatz der realen Verhältnisse des Lebens zu dem nunmehr von ihm innerlich errungenen Ideal desto schmerzlicher empfand und um so schneidender sich vor Augen treten sah. Insbesondere aber stellte sich ihm jetzt ein Problem dar, das er zweimal behandelte, in einem unvollendet gebliebenen dramatischen Entwurf, und in einer gewaltigen Tondichtung. Es behandelt den zeitweiligen Abfall des Helden vom Ideal und seine Hinwendung zur Welt, die durch Verblendung bewirkte Hinneigung zu eben den Zuständen und Verhältnissen der Welt, die dem innersten Wesen des Helden zuwider sind, und denen er sich doch durch einen unseligen Irrtum anzupassen sucht. Wenn dieses Problem sich jetzt dem Dichterkomponisten so lebhaft vor Augen stellte, so können wir nur annehmen, dass er persönlich eine Periode in seiner Entwicklung durchmachte, wie er es ja auch in der „Mitteilung an meine Freunde" wiederholt schildert, wo er müde der vergeblichen Anstrengungen, seine Ideale im Leben zu verwirklichen und in seinen Dichtungen zur Anerkennung zu bringen, sich zeitweilig mit der Welt auszusöhnen, auf ihre Forderungen einzugehen sucht, um an dem Glanz und Genuss, den sie zu vergeben hatte, doch irgendwie teilzunehmen. Immer kehrte er dann aber, schmerzlich enttäuscht durch die Nichtigkeit und Hohlheit dieser Welt, angeekelt durch ihre innere Unwahrheit und Frivolität, um so kraftvoller und entschlossener zu dem innerlich erkannten Lebensideal zurück. Diese Perioden seines eigenen Lebens hat der Dichterkomponist in grossartigen dichterischen Schöpfungen objektiviert, zuerst in dem nur als dramatischen Entwurf vorhandenen „Wieland der Schmiedt" und dann in „Siegfrieds Tod", später dem letzten Teil der Nibelungentrilogie, der „Götterdämmerung".

Hatte der Dichterkomponist im „Lohengrin" das Wesen der politischen Reaktion und die Verbitterung der Volksmassen, die in ihrem Gefolge einhergehen, aufs hellste beleuchtet, und ihr ein Bild der politischen und menschlichen Freiheit gegenübergestellt, so ging er nunmehr in der folgenden Periode seines künstlerischen Schaffens dazu über, vom Kapitalismus ein

nicht minder treffendes dramatisches Gemälde zu entwerfen und demselben nicht sowohl die politische als die gesellschaftliche und künstlerisch-menschliche Freiheit gegenüberzustellen. Hierfür stellt sich beim Gesamtüberblick über das Schaffen des Meisters „Wieland der Schmiedt" als eine Vorbereitungsstufe heraus, als ein erster Versuch auf dem Wege, der erst in „Siegfrieds Tod" zu einer wirklich ausgereiften künstlerischen That führen sollte. Wir müssen die „Götterdämmerung" daher einstweilen von dem gesamten Nibelungenring abgetrennt betrachten, um sie vom dramatischen Standpunkte aus vollkommen zu verstehen. Wenn wir das Schaffen Wagners wahrhaft erfassen wollen, dürfen wir uns nicht an die fertige Ausführung seiner Werke halten, sondern müssen auf die geistige Entstehungsweise derselben eingehen, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, stellt sich das Drama der „Götterdämmerung", wie chronologisch, so auch seiner inneren Bedeutung nach als ein echtes Gegenstück zum „Lohengrin" dar, das auch in der inneren Ökonomie mit dem „Lohengrin" viel Verwandtes aufweist.

Die „Götterdämmerung" zeigt uns im Vorspiel eine heldenhafte Liebe zwischen zwei gewaltigen Menschen, die ebenso durch die herrlichste geistige Übereinstimmung zu einander gehören, als sie in körperlicher Hinsicht Kraft und Schönheit in höchster Vollendung entfalten und zur jauchzendsten Verschmelzung in sich vereinigen. Ihr Liebesleben spielt sich, wie das Wielands und Schwanhildes in der freien Natur ab, in ihren grossen Verhältnissen, fern von den engen, dumpfen Wohnungen der Menschen, den kümmerlich einengenden Schranken des philisterhaft-bürgerlichen Lebens. Auf den freien Bergen, im Felsengemach ist das wonnige Heldenpaar zu Hause. Hier erblüht ihre Liebe zu den höchsten Wonnen, zum jauchzendsten Schwung, zur weltentrückten Trunkenheit. Ein herrliches Liebesidyll malt uns der Tondichter, wenn im Steingemach Siegfried von Brünnhilde Abschied nimmt, um zu neuen Thaten in die Welt zu ziehen. Wir werden Zeugen vom Austausch ihrer Gaben und Güter und des Treugelübdes, mit dem sie voneinander Abschied nehmen.

Aber kaum ist Siegfried von Brünnhilde entfernt, so beginnt die tragische Verblendung des Helden. Im vollendeten Gegen-

satz zu der Welt, die er soeben verlassen hat, tritt ihm plötzlich am Hofe Gunthers ein ganz anders geartetes Leben entgegen. In verführerischen Farben zeigt sich ihm das behaglich umfriedigte Alltagsleben, wie es in unserer politisch eingeengten und von tausend konventionellen gesellschaftlichen Rücksichten beherrschten philisterhaften Bürgerwelt zu Hause ist. War dort in seiner Welt alles frei und kühn, gab sich der Mensch dort dem natürlichen Instinkte seiner Gefühle in voller Unbefangenheit hin, hatte dort der Mensch nur Wert durch seine persönliche Kraft, seine Liebenswürdigkeit, seinen Geist, so werden hier alle Lebensregungen durch starre Sitte beherrscht; so gilt hier die Unterdrückung der natürlichen Empfindungen als höchste Weisheit; so hat hier nicht die Person des Menschen Wert und Geltung, sondern über das Ansehen, das er geniesst, entscheidet in erster Reihe sein Besitz. Nur auf Anhäufung von Gut und Geld und die äusseren Behaglichkeiten, die sie zu bieten vermögen, ist hier der Sinn der Menschen gerichtet. Aber gerade diese neu auf ihn wirkenden Eindrücke blenden den Helden so, dass er sich lebhaft von ihnen angezogen fühlt. Durch die Neuheit und Ungewohntheit des Eindrucks erscheint ihm diese Welt der äusseren Behaglichkeit und der konventionellen Sitte viel bedeutender und grösser, als sie in Wirklichkeit ist, verhüllen sich ihm ihre furchtbaren Schäden und Schattenseiten. Er sieht infolgedessen nur ihre äusseren blendenden und glänzenden Vorzüge, ihre verführerische Aussenseite, nicht ihre wahre innere Beschaffenheit. So erklärt sich psychologisch der durch den Liebestrank symbolisierte Abfall Siegfrieds vom Ideal, von seiner wahren Natur, von seiner Liebe, von der geistig und sinnlich ihm unzertrennlich verbundenen gewaltig-wonnigen Brünnhilde.

Sehen wir uns nun die Welt, in die Siegfried hineingerät, etwas genauer an, um über ihren Charakter volle Klarheit zu gewinnen, so finden wir darin das vollendetste Abbild der Bourgeoisie unserer Zeit, der kapitalistischen Kreise der Nation und des Geistes, den sie in ihr verbreiten nach allen seinen wesentlichen Seiten, dem äusseren oft anmutig verlockenden Schein und ihrer inneren Beschaffenheit, ihrer oberflächlichen Nichtigkeit und der Furchtbarkeit, die hinter dieser Welt als

ihr letztes Prinzip lauert. — Gehen wir zunächst auf die Personen, die im Vordergrunde der Handlung stehen, näher ein und auf die Lebenssphäre, in der sie heimisch sind. Da finden wir ein äusserlich anmutiges und geregeltes Leben vor uns, in dem alles die scheinbare Festigkeit und Ruhe atmet, welche ein gesicherter Besitz verleiht, wo überall die respektable, selbst vornehm wirkende Sitte herrscht, die ein, von den niederen Sorgen des Lebens befreites, in Wohlstand und Bildung verlebtes Dasein mit sich bringt. Sowie wir aber tiefer in diese Sphäre eindringen, sehen wir, dass sie nur eine Welt des schönen Scheins ist, deren inneres Wesen mit ihrer äusseren Oberfläche keineswegs übereinstimmt. Wir finden schon beim ersten tiefer dringenden Blick, dass das ganze Streben dieser Welt in rein sinnlichen, endlichen Lebensannehmlichkeiten aufgeht. Da ist keine Spur von geistiger Bedeutsamkeit und eine Erweiterung des flüchtigen Daseins zu Momenten der Ewigkeit liegt ihr unerkennbar fern. Wir finden weiter, dass ihre Respektabilität weit entfernt ist von wahrhaft vornehmer, grosser Gesinnung, dass hinter dem erborgten Schein von Uneigennützigkeit und Güte vielmehr überall der Egoismus, die Sucht nach Besitz und Gut, als letzte Triebfeder alles Handelns, hervorguckt. Wir beobachten, wie der nackte Egoismus nur notdürftig verdeckt ist von einer Oberfläche erborgter feiner Sitte, vom Schein wahrer Freundschaft und Liebe, während in Wahrheit jene Empfindungen dieser Welt vollkommen fremd sind, sie nur mit den Flittern derselben, wie mit einem ihr im Grunde ganz fremden Gewand sich ausstaffiert hat. Die Bestätigung des Gesagten finden wir, wenn wir auf das Wesen und Handeln dieses Gunther, dieser Gutrune genauer eingehen.

Allerdings zeigt uns der Dichterkomponist in diesem Drama mit derselben Weisheit, wie im „Lohengrin", wo Friedrich von Telramund erst durch den Einfluss der Ortrud die schlechteren Seiten seiner Natur hervortreten lässt, dass auch Gunther und Gutrune erst unter dem Einfluss des fürchterlichen Hagen ihre schlechten Eigenschaften hervorkehren. Aber Hagen, als der Sohn des Nibelungen Alberich, der der Liebe entsagt hat, um dafür das Gold als Symbol der Weltmacht einzutauschen, ist,

wie wir später sehen werden, eben der Vertreter jener rasenden Sucht nach Geld und Gut, als der einzigen und höchsten Triebfeder unserer kapitalistischen Gesellschaft. Wenn daher unter seinem Einfluss Gunther und Gutrune die ursprünglich edleren Züge ihrer Natur mit sittlich schlimmeren vertauschen, wenn unter dem Einfluss Hagens die oberflächliche Schicht von Respektabilität und ritterlichem Anstand, mit der Gunther ursprünglich in der Handlung erscheint, bald hinwegschmilzt und die wahre Grundfarbe, der nackte Egoismus, bei ihm hervortritt, so ist das nur ein tiefsinniges Symbol dafür, wie unser ursprünglich edles Bürgertum sich unter dem Einfluss des Golddurstes allmählich moralisch verschlimmert hat; wie es sich in eine Bourgeoisie verwandelt hat, der von ihren ursprünglichen Gefühlen der Hingebung und Treue, dem echten Stolz und Mannesmut nur noch die äusseren Formen übrig geblieben sind, während ihre innere Seele Egoismus und niedrige Berechnung geworden sind. In wenigen plastischen Zügen wird uns vom Dichterkomponisten der ganze furchtbare Umwandlungsprozess vor Augen geführt, den unser früheres kerngesundes Bürgertum unter dem Einfluss des Golddurstes und Profithungers durchgemacht hat.

Gunther will freien. Er hört von Hagen von einem herrlichen Weibe, von Brünnhilde, die seinem Ruhm frommen würde; er vernimmt aber zugleich, dass er selbst sie nicht gewinnen könne, dass Siegfried sie ihm erringen und Gutrune zuvor den Helden durch Liebe an sich fesseln müsse. Als Gutrune ihren Zweifel ausdrückt, wie ihr das gelingen solle, weiss Hagen den Geschwistern die Möglichkeit dazu durch ein sittlich höchst bedenkliches Mittel zu eröffnen, durch einen listig gebrauten Liebestrank in Siegfried jede Erinnerung an ein früher geliebtes Weib zu verlöschen. Und Gunther und Gutrune gehen auf dieses schmähliche Auskunftsmittel ein und lassen sich durch ihren eigenen Eigennutz, ihre schwachen sittlichen Grundsätze verleiten. — Gunther will nur den Besitz von Brünnhilde, den Vorteil und die Ehre haben, die ihm aus einer Verbindung mit ihr winken. Ob dieser Besitz die Folge der physischen und geistigen Kraft ist, mit der der Mann das Weib bezwingen und beherrschen soll, woraus erst die echte Liebe, wie der Quell aus hartem

felsigen Gestein, entspriessen kann; ob dem Besitz ein wahres Liebeswerben voraufgegangen ist, als dessen naturgemässe Folge erst die Ehe, nicht bloss die äussere, gesetzlich-verbürgte, sondern die innerlich sittlich notwendige Vereinigung zwischen Mann und Weib entsteht; ob ihn eine innere seelische Übereinstimmung mit Brünnhilde verbinden wird — nach alledem fragt Gunther nicht. Ihm genügt es zu freien, dass „unsrem Ruhm es fromm", d. h. dass seine gesellschaftliche Stellung dadurch gewahrt und erhöht wird, und es gilt ihm auch gleich, dass er Brünnhilde nur durch ein unsittliches, im Grunde ehrloses Vorgehen erlangen kann. Und ebenso gleichgültig ist es Gutrune, dass sie Siegfried nicht gewinnen soll durch eine freiwillig bei ihm enporspriessende Liebe, durch die Gewalt und den Zauber ihrer Persönlichkeit, sondern sie verlässt sich auf äussere Einflüsse, auf listig gebraute Tränke, um ihn an sich zu fesseln. Auch sie will nur Siegfried besitzen; sie will nur den herrlichsten Helden der Welt gewinnen; durch welche Mittel, ist ihr gleich. In dieser dramatischen Handlung sehen wir die Art der Eheschliessung in unseren heutigen kapitalistischen Kreisen aufs treffendste versinnbildlicht; die Ehe ist dort eine reine Kaufehe geworden. Dass vor allem ein inneres geistiges Band, wenigstens doch ein notwendiger physischer Zug zweier Gatten zu einander, eine innere Affinität zu einer echten Ehe gehört, dass ein gegenseitiges Sichverstehen, ein Untertauchen und Aufgehen der beiden Seelen ineinander die erste Grundbedingung einer wahrhaft sittlichen und glücklichen Ehe ist; — davon weiss diese unglückselige Gesellschaftsschicht nichts. Das erscheint ihr als eine unpraktische Ideologie, als eine unnütze, einer vergangenen Periode angehörige romantische Schwärmerei. — Und wie deutlich zeigt sich, dass die Güte und der Edelsinn Gunthers, der ritterliche Zug, der ihn bei seinem ersten Auftreten angenehm auszeichnet, ihm nur oberflächlich anhaftet und dass seine Güte mehr einen passiven, lauen und matten Charakter an sich trägt, als einen wirklich thatkräftigen. Er ist eben das echte Abbild eines respektabeln Bourgeois, der sich viel zu sicher in seinem Besitz und seinem gesellschaftlichen Range fühlt, als dass er hervorragend schlecht sein sollte, dessen Thun aber über eine be-

queme Durchschnittsmoral nicht hinausreicht. — Das zeigen auch andere Züge von ihm nicht minder deutlich. Sein ganzes Sinnen und Denken geht im Besitz auf. In Hab und Gut sieht er den eigentlichen Ankergrund seiner Existenz. Wenn Gunther und Siegfried sich gegenseitig einen Freundschaftsbund anbieten, so bietet Gunther höchst charakteristisch sein Besitztum an: „Dein ist mein Erbe, Land und Leute", während Siegfried, der Vertreter des reinen, idealen Menschentums, erwidert: „Nicht Land, noch Leute biet' ich, noch Vaters Haus und Hof; einzig erbt' ich den eignen Leib, lebend zehre ich den auf". Dem echten, unverdorbenen Menschen, dessen Seele nicht durch Golddurst verkümmert ist, gilt nicht sein Besitz als das erste und höchste, sondern seine Persönlichkeit, seine Tüchtigkeit und Thatkraft, aus der aller Besitz, wie aus einer ewigen, lebendigen Quelle erst herausfliesst, und kein Besitz kann es ersetzen, wenn diese Persönlichkeit in ihren stolzen Motiven verkümmert und ihr ein sittlicher Makel anhaftet, wie ihn hier Gunther auf sich lädt. — Die Sucht nach Reichtum, der nackte Egoismus ist es denn auch zuletzt, der Gunther in seinen Entschlüssen bestimmt. Wohl fühlt er sich, als ihm durch Brünnhildes wildes Weh, durch ihre furchtbare Anklage gegen Siegfried das tief Unsittliche seiner Handlungsweise klar wird, als sie ihm in bitterer Ironie das Schmähliche seines Betragens vorhält: „Hinter dem Helden hehltest du dich, dass Preise des Ruhms er dir erränge" tief erschüttert und furchtbar beschämt. Wohl bäumen sich seine Ehre, sein Stolz gewaltig auf, als er der Rolle inne wird, die er in Wahrheit gespielt hat; und als Hagen ihn belehrt, dass ihn nur Siegfrieds Tod von seiner Schmach befreien kann, sträubt sich wiederum der edlere Zug seiner Natur aufs heftigste gegen die Ermordung des Freundes. Aber alle Bedenken schwinden, als Hagen ihn heimlich darauf aufmerksam macht, dass er durch Siegfrieds Tod dessen Ring, das Symbol der Weltherrschaft und damit ungeheuren Besitz erringen kann. Da willigt er, wenn auch mit einem schweren Seufzer, der aber nichts an seinem Entschluss und Willen ändert, in den Tod des Freundes. Die Sucht nach Besitz und Gold hat eben alle edlen und stolzen Züge seines Charakters allmählich verdrängt.

Und in diese unselige Welt lässt sich nun Siegfried, der Typus des herrlichsten Menschentums, durch seine tragische Verblendung hineinziehen. Wir haben bereits auf die innere Bedeutung dieser Verblendung hingewiesen. Der rasche Held, der jedem Impuls in unmittelbarer Thatkraft zu folgen gewohnt ist, wird durch die Neuheit und Ungewohntheit der Eindrücke so geblendet, dass er die Welt vertieften geistig-sinnlichen Daseins, in dem er an der Seite Brünnhildes lebte, vergisst, um sich ganz in die leichtfertig-sinnlichen Genüsse der kapitalistischen Kreise hineinzustürzen. Dieser innere psychologische Vorgang wird durch den Liebestrank versinnbildlicht, und die ganze Furchtbarkeit seines tragischen Irrtums überkommt uns, wenn wir sehen, wie er den listig gebrauten Liebestrank Hagens leert und damit dieser kapitalistischen Welt rettungslos verfällt. Und je rascher und entschlossener seine Thatkraft ist, mit der er jeden Gedanken und Entschluss gleich zu realisieren weiss, desto furchtbarer werden jetzt die Folgen seiner tragischen Verblendung. Er, der eben von der gewaltigen, geistig und körperlich gleich vollendeten Brünnhilde kommt, lässt sich fesseln von einer Gutrune, die wir jetzt noch genauer betrachten müssen, um vollkommen klar über sie zu werden.

Wir haben bereits gesehen, wie wenig gefestigt ihre sittliche Anschauung ist, da sie sich von Hagen dazu bringen lässt, durch List die Liebe des herrlichsten Helden der Welt zu erwerben. Aber in Wahrheit ist es nicht so sehr ein sittlicher Defekt, der ihre Handlungen bestimmt, als ihr absoluter Mangel an Selbständigkeit des Willens, die Passivität ihrer Natur. Sie lässt sich von ihren Angehörigen, von Gunther und Hagen vorschreiben, wen sie lieben, wen sie heiraten soll; sie entscheidet sich nicht in kraftvoller Initiative über den wichtigsten Schritt ihres Lebens, sondern sie lässt andere darüber bestimmen und folgt willenlos deren weitaussehenden Plänen, in denen ihre Heirat mit Siegfried nur ein Glied in der Kette ist. Dem entspricht auch ihr übriges Wesen; sie hat wohl den frischen Reiz der Jugend, die züchtige, verschämte Anmut der Jungfrau, aber vergebens suchen wir nach einem individuellen Zug bei ihr. Wir finden nur die generellen Eigenschaften einer Tochter jener

Kreise, in denen gefestigter Besitz und behaglicher Lebensgenuss von altersher zu Hause ist. Sie hat die feinen Formen, die sichere Haltung, die die Lebensluft dieser Kreise erzeugt, aber keine Spur einer eigenen, ausgeprägten Individualität, keine über die oberflächlichsten Beziehungen hinausgehende, vertiefte Empfindung. — Auch ihre Liebe zu Siegfried bleibt lau und matt. Nirgends begegnet uns in ihrem Verhalten zu ihm eine tiefere Herzensneigung und Glut. Ihr Verkehr mit Siegfried kommt niemals über einen gewissen, oberflächlich anmutenden Charakter hinaus; von einem Verständnis für den gewaltigen Helden ist bei ihr in keinem Augenblick die Rede. Es giebt keinen bezeichnenderen Gegensatz in dieser Beziehung als das Verhalten Brünnhildes zu Siegfried und das ihrige zu dem Helden. Während Siegfried und Brünnhilde im Vorspiel in den gewaltigsten Seelenentzückungen, in einer gegenseitig ganz ineinander verlorenen Anbetung vorgeführt werden, weiss Gutrune keinen anderen Ausdruck der Freude über den Besitz Siegfrieds zu finden, als den lakonischen Ausruf: „Siegfried mein!“ Sie betrachtet den Gewinn seiner Liebe nicht viel anders, wie ein Mädchen seine neue Puppe. — Ebensowenig tief ist ihre Trauer um den gefallenen Helden. Wohl schreit sie im Augenblick, als Hagen ihr in roh grausamer Weise den Leichnam ihres Mannes vor Augen führt, in physischem Entsetzen auf; aber ein Bewusstsein von der furchtbaren Tragik, die in dem Tode Siegfrieds liegt, überkommt sie in keiner Weise, so dass Brünnhilde mit schneidender Ironie ihre matte, klägliche Trauer verspottet: „Kinder hört' ich greinen nach der Mutter, da süsse Milch sie verschüttet, nicht hört' ich würdige Klage, wie sie des hehrsten Helden wert“. Kurz, wenn wir alle diese Züge vereinigen, so erkennen wir in Gutrune deutlich das echte Prototyp einer höheren Tochter, einer jener Durchschnittsnaturen der Mädchen unserer wohlhabenden Bourgeoisieklasse, welche in allen gesellschaftlichen Künsten und Formen geübt und sicher sind, aber eine vollendete geistige Unbedeutendheit und einen traurigen Mangel an jeder Willenskraft und einer entwickelten Individualität zeigen, die also im Grunde genommen schöne Puppen sind und es beständig bleiben. Es ist eine dramatisch ganz objektiv gehaltene, aber

schneidende Ironie des Dichterkomponisten, dass er Siegfried sich nach der gewaltigen Brünnhilde in dieses flache, unbedeutende Geschöpf verlieben lassen kann. Die ganze Furchtbarkeit seiner Verblendung, mit der er, der herrliche Sohn der freien Natur, der in jedem Zuge seines Wesens die Unverdorbenheit und Tiefe der Natur an sich trägt, der jede Empfindung in ursprünglichster Kraft und Glut ausströmen lässt, sich an diese Bourgeoisiewelt mit ihren matten, lauen Empfindungen, ihren engen, zahmen, philisterhaften Sitten fesseln lässt, tritt dadurch erst in hellstem Lichte hervor. Dieselbe beleuchtet aber auch zugleich das ganze Wesen unserer kapitalistischen Gesellschaft und die Gebrechen und Schwächen, an denen sie reich ist.

Vertiefen wir uns noch weiter in das Drama, so sehen wir, wie es auch nach einer anderen Seite hin unserer kapitalistischen Welt einen Spiegel vorhält. Ist der innerste Kern dieser Gesellschaft egoistisch, überall von der Natur und Wahrheit der Empfindungen entfernt, so weiss sie ihrem Egoismus überaus geschickt ein legitimes Mäntelchen umzuhängen; sie sollen in ihr überall vom Gesetz legalisierte Verträge Verhältnisse und Beziehungen binden und heiligen, die keinen inneren Halt in sich haben. „Trüber Verträge trügender Bund" muss überall in ihr Lebensbeziehungen befestigen, die ihrer Natur nach nicht zusammengehören, die im rein menschlichen Sinne vielmehr unsittlich und verwerflich sind. Das ist aufs grossartigste symbolisiert in dem Vertrage, den Gunther und Siegfried miteinander schliessen. Sie tauschen die heiligsten Eide aus, geloben sich Treue, drohen sich für den Fall der Nichtbefolgung des Vertrages den Tod an, und doch ist ihre Blutsbrüderschaft von Haus aus absolut unsittlich. Siegfried soll Gunther eine Braut erwerben, die dieser nicht zu bezwingen fähig ist, Siegfried verkauft sein eigenes Weib dafür, und diese tief unsittlichen Verhältnisse, in welche Siegfried ja nur durch Verblendung verstrickt ist, werden hier durch einen unauflöslichen Vertrag besiegelt. Durch diesen dramatischen Vorgang fällt ein helles Licht auf das Treiben unserer Gesellschaft, wie nur der Dramatiker, welcher intuitiv in einem einzigen Moment viele Einzelerscheinungen zusammenzufassen weiss, dessen fähig ist.

Wenden wir uns nun den beiden Gestalten zu, die wir bisher nur kurz gestreift haben und die doch von der tiefsten Bedeutung für das richtige Verständnis des Dramas sind, zu Alberich und Hagen. Jene beiden Gestalten, die wir schon kennen gelernt haben, Gunther und Gutrune und diese ganze äusserlich sich anmutig darstellende, wenn auch innerlich frivole und unsittliche Lebenssphäre, in der sie sich bewegen, sind doch nur die Oberfläche der Bourgeoisiegesellschaft unserer Tage. Dieser Gunther, diese Gutrune glauben zwar aus eigenem Entschluss zu handeln, in Wahrheit sind sie aber nur Werkzeuge von Hagen und Alberich; sie werden wie die Marionetten an für sie unsichtbaren Drähten hin- und hergezogen. In Hagen und Alberich sind die geheimen Fäden verkörpert, die diese kapitalistische Welt in Wahrheit zusammenhalten. Die Bedeutung von Hagen und Alberich liegt aber ziemlich deutlich auf der Oberfläche. Sie sind die Verkörperung des rasenden Golddurstes unserer Zeit, das Prototyp jener Menschen, denen der Profithunger der Inbegriff aller ihrer Bestrebungen geworden ist, die nichts, aber auch gar nichts neben diesem einen Triebe kennen. In diesen entsetzlichen Hagen und Alberich ist das ganze furchtbare Nützlichkeitswesen unserer Zeit, der öde, banausische, alle idealen Bestrebungen, jede schöne Musse, jede harmonische Ausbildung der Persönlichkeit gewaltsam erstickende und erdrückende Nützlichkeitssinn unserer Zeit verkörpert, der alle auderen Triebe unterdrückt zu Gunsten der unbarmherzigen, rastlos vorwärtstreibenden Frohne des Nutzens. Sie sind also das Prototyp der wahrhaft bewegenden Kräfte unserer kapitalistischen Gesellschaft; in ihnen sind alle jene hundertfältigen Erscheinungen unserer Zeit, in denen dieser banausische Nützlichkeitssinn sich bethätigt, zu zwei dämonischen Gestalten verdichtet.

Wenn daher beim Ausgang der Handlung sich der grosse Entscheidungskampf zwischen den Gewalten, die das Drama vor uns heraufbeschworen hat, zuspitzt; wenn Siegfried dem tragischen Geschick und der List Alberichs und Hagens erlegen und auch Gunther von Hagen getötet worden ist, Gutrune aus der Handlung ausgeschieden ist; wenn dann nur noch die Entscheidung übrig bleibt, ob Brünnhilde oder Hagen Sieger bleibt —,

ob Hagen das von Alberich mit zäher List und dämonischer Beharrlichkeit verfolgte Ziel, das Rheingold wieder an sich zu reissen und damit die Weltherrschaft zu erlangen, erreichen wird, oder ob Brünnhilde das letzte Wort behält und das Gold dem Rheine zurückgegeben und damit von seinem Fluche befreit werden wird — dann sehen wir in einem grandiosen dramatischen Bilde jenen Entscheidungskampf, der unserer Zeit noch bevorsteht. Es ist die weltgeschichtliche Entscheidung über die Frage, wer beim Zusammenbruch der alten Autoritäten die Herrschaft erringen soll, ob der banausische Nützlichkeitssinn unserer Zeit, ihr Mammonismus, ihr Materialismus mit seiner nur noch raffinierte Sinnlichkeit als einzigen Lebensgenuss übrig lassenden, jeden edlen Schönheitsgenuss erstickenden Tendenz, — oder ob die Menschheit fähig sein wird, sich zu wahrer Freiheit emporzuraffen, ob sie fähig sein wird, in dem edlen Genuss der Freiheit und Selbstbestimmung ihre Würde und den Schwung des Idealismus wiederzugewinnen und damit alle hohen und edlen Güter der alten Kultur in eine verjüngte Welt hinüberzuretten, die Schönheit wieder zu einer das ganze Leben durchdringenden und gestaltenden Macht zu erheben, und die alles bezwingende Gewalt der uneigennützigsten Liebe in wahrer Hingebung der Menschen aneinander wieder in ihr Recht einzusetzen.

Es ist wirklich die Götterdämmerung, die nicht den mythischen Göttern in Walhalla bevorsteht, sondern die ein Symbol ist für jenen grossen Entscheidungskampf, vor den unsere Zeit, unser Staats- und gesellschaftliches Leben gestellt sein werden. Es ist die Frage an unsere Zeit, ob sie beim Zusammenbruch der alten Autoritätsgewalten, einer bevormundenden Staatsgewalt und einer nicht minder die Masse bevormundenden Kirche, beim Zusammenbruch aller jener Gewalten, die wohl durch den Geist der Öffentlichkeit bereits erschüttert, aber noch nicht gebrochen sind, die aber sicherlich von der weiter fortschreitenden Mündigkeit der Menschheit einst hinweggeschwemmt werden — fähig sein wird, alle wahrhaft edlen und idealen Grundlagen unserer alten Kultur in eine neue, glücklichere Zeit hinüberzuretten: Vaterland und Nation, ein nationales und zugleich volkstümliches Königtum; das echte Volksheer, in dem das Volk zum Schutze seiner edelsten

Güter Leben und Blut freudig einsetzt, und die geistigen Güter, die aus jenen naturnotwendig abfliessen und mit ihnen parallel gehen, den gewaltigen Idealismus einer zugleich der Tiefe der Spekulation, wie der Breite der Erfahrung gerecht werdenden Philosophie und der mit ihr im engsten Bunde stehenden Dichtung und Kunst, — oder ob die verderblichen Gewalten, die heute im Gegensatze zu den alten Autoritätsmächten erwachsen sind und sie abzulösen drohen, die sich heute aber nur zu oft mit jenen verbünden, um gemeinsam das Volk zu knechten und zu unterdrücken, weiterwuchern und schliesslich die Alleinherrschaft an sich reissen sollen. Wenn in der That die politische Reaktion einerseits alles Volksmässige, dem sie nur noch zu misstrauen, es aber nicht mehr zu verstehen vermag, mit Stumpf und Stiel zu vernichten bemüht ist, wenn sie überall höfische, ständische und bureaukratische Schranken errichten möchte, die jede gesunde Volksmässigkeit ersticken und einschnüren — und wenn auf der anderen Seite die Macht des Kapitalismus andauert, der nach wie vor das Geld zum einzigen Massstabe aller Dinge macht, daher die Menschen notwendig auf gegenseitige Ausbeutung hindrängt; wenn der Kapitalismus seinen widrigen Geist eines ethischen Materialismus durch die gesamte Nation verbreitet — und wenn dann, wie naturnotwendig die Socialdemokratie, als der notwendige Rückschlag, immer gewaltiger anwächst und selbst auch immer mehr infizirt wird von jenem Geiste der praktischen Nützlichkeit, der ausschliesslich im wirtschaftlichen Leben Heilung sucht, von dem Geiste des Materialismus und der absoluten Glaubenslosigkeit — dann könnte auch über unsere Zeit einst eine Götterdämmerung hereinbrechen, in der Alberich und Hagen siegen.

Aber der Dichterkomponist hat den gewaltigen Kampf, den die moderne Menschheit noch zu bestehen hat, im Geiste bereits im voraus entschieden. Im erschütternden, künstlerischen Bilde hat er den Sieg des Ideals für unsere Zeit vorausgeschaut und vorausgezeichnet: das letzte Resultat der dramatischen Handlung ist nicht der Sieg Hagens, sondern der Brünnhildes. In einzig treffender, kurz zusammengefasster Spruchweisheit kündet Brünnhilde als letztes Ergebnis der tragischen Handlung die Erlösung

an, die unserer Zeit allein den Ausweg aus allen Wirren, aller Tragik zeigt, die sie heute bedrücken: „Nicht Gut, noch Gold, noch göttliche Pracht, nicht Haus, noch Hof, noch herrischer Prunk; nicht trüber Verträge trübender Bund, noch heuchelnder Sitte hartes Gesetz, selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein!“ Nur eine Erlösung giebt es für unsere, das Geld als Idol anbetende Zeit: dass wir das Glück des Lebens nicht mehr in äusserem Prunk und Tand suchen, die in Wahrheit nur ein Glück der Einbildung schaffen, sondern ein in uns selbst empfundenes Glück in einer von Geist und Herz erfüllten, behaglichen, aber schlichten Existenz, in der das Gefühl des inneren Glückes allen äusseren Prunk überstrahlt und alle weitschichtigen und schwerfälligen Zurüstungen, aus denen erst mühsam eine glückliche Stimmung herausgequält werden soll, überflüssig und unnötig macht. Darin liegt, wie in einer segenspendenden Wünschelrute, einzig und allein das Heil für unsere Zeit verborgen.

Der Dichterkomponist, der in seinem intuitiven philosophischen und künstlerischen Blicke die verborgenen, vom Tagesschutte nur verdeckten, vom Lärm der öffentlichen Meinungen und Kämpfe nur übertönten Lebensquellen seiner Nation rauschen hört, hat in der Lösung seines Dramas die sichere Überzeugung ausgesprochen, dass die deutsche Nation noch gesund und stark genug ist, um alle die bedrohlichen Krankheitsstoffe, die sich in allen Schichten der Bevölkerung aufgehäuft haben, wieder auszuscheiden; dass sie auch stark genug ist, um sowohl die politische Reaktion, als den Mammonismus und Nützlichkeitsdienst zu überwinden und die alten Ideale seiner Geschichte in verjüngter Gestalt wieder zum Siege zu führen. Auch in der „Götterdämmerung“ hat sich der Dichterkomponist, ebenso wie im „Tannhäuser“, nicht damit begnügt, die Krankheitserscheinungen unserer Zeit zu schildern, sondern er hat zugleich mit klarster Überzeugung und mit sicherster Gestaltungskraft die Heilung und Erlösung unserer Zeit von ihrer Krankheit dargestellt. Auch hier hat er es nicht dabei bewenden lassen, die Konflikte unserer Zeit nur aufzurollen und dann alles in der alten, und durch die grelle Beleuchtung nur noch peinlicher gewordenen, Unklarheit zu lassen, sondern mit sicherer fester Hand hat er die Lösung der Kon-

flikte, der Probleme unserer Zeit in seinem Drama zur Durchführung gebracht. In entzückendster, alle Sinne aufwühlender und wieder beruhigender, künstlerischer Darstellung hat er die beseligende Gewissheit von der Erlösung der Zeit in unseren Herzen erschaffen, die wir nun mit hinübertragen in die verworrenen Kämpfe und Erscheinungen der Zeit.

Die Walküre.

Um aber die Tragik, die in der „Götterdämmerung" liegt, und auch die Erlösung von dieser Tragik ganz zu verstehen, müssen wir nun doch noch auf einen früheren Teil des Nibelungenringes zurückgreifen, auf die „Walküre". Erst aus der Betrachtung der „Walküre" ergiebt sich das volle Bild der Tragik, das Wagner in der „Götterdämmerung" vor uns entrollt, und damit ersteht auch erst das volle Bild der tragischen Seite unseres öffentlichen Lebens, das der Dichterkomponist in seiner dramatischen Handlung in packender Weise abspiegelt. Die „Walküre" ist das erhabenste Drama, das Wagner geschaffen hat; kein anderes bewegt sich auf solcher Höhe der Empfindungen, kein anderes enthüllt eine so erschütternde Tragik, aus der es kaum einen Ausweg zu geben scheint, und eine so wunderbare, nicht minder erschütternde, an dem äussersten Rande der Möglichkeit einherschreitende und dennoch überwältigend wahre Lösung aus dem Konflikte, den die tragische Schuld des Helden, verbunden mit den Sünden der Zeit, bis zu einem scheinbar unentwirrbaren Knäuel heraufbeschworen hat. Diese Gewalt des Dramas beruht darauf, dass Wagner in der „Walküre" sein eigenstes persönliches Wesen und Wirken und zugleich die Lagen seines Lebens, in denen er oft selbst nahe am Rande des Abgrundes stand und fast verzweifelte an dem Gelingen seiner grossen idealen Pläne, in unmittelbarer Wahrheit zur Darstellung gebracht hat. Die „Walküre" ist in ganz hervorragendem Masse, was mehr oder weniger freilich jedes dramatische Werk jedes echten Dramatikers ist, ein Stück Autobiographie des Dichterkomponisten. Suchen wir nun aus der dramatischen Handlung der „Walküre" und der übrigen Teile des Nibelungenringes, soweit sie zum

Verständnisse herangezogen werden müssen, den Sinn des Dramas zu erforschen.

Der Held des Dramas, der Göttervater Wotan, die Verkörperung aller Hoheit, alles stolzen Adels der Menschennatur, alles gewaltigen Willens, wodurch der Mensch sich zur Höhe des unbeugsam festen Charakters erhebt und zur gewaltigen Herrschernatur wird; der aber auch zugleich alle zarten, idealen Bestrebungen der Menschennatur einschliesst, welcher der starke Hüter der Liebe und aller guten und edlen Triebe in der Menschenbrust ist, — der vorurteilsfrei und weiten Blickes der kühnen Regung neuer lebendiger Kräfte die Wege bahnt und überall zur Förderung des schöpferischen Neuen bereit ist, hat sich in eine tragische, fast unentwirrbare Situation verstrickt durch seinen Ehrgeiz, durch sein massloses Streben nach Macht und Besitz.

„Als junger Liebe Lust mir verblich,
Verlangte nach Macht mein Mut;
Von jäher Wünsche Wüten gejagt,
Gewann ich mir die Welt . . . .“

Um seinem Willen zur Macht und zum Besitze zu genügen, hat er sich die stolze, prunkvolle Götterburg Walhall von den Riesen erbauen lassen, die nun ein sichtbares Symbol sein soll der Macht, mit der er der Welt gebieten will. Aber bei dem Vertrage über den Bau der Burg hat er in frevelhaftem Leichtsinne Freia, die Göttin der Liebe, zum Pfande gesetzt; schon hier hat er die Liebe aufs Spiel gesetzt um seines Ehrgeizes, seines Strebens nach Macht willen, und dieses dämonische Streben reisst ihn immer tiefer in Konflikte und in sittliche Schuld hinein, und entfremdet ihn seiner innersten idealen Natur mehr und mehr. Um die Riesen zufrieden zu stellen, muss er sich des listigen Loge bedienen, der ihn, wie Mephisto den Faust, zu sittlich hässlichen Thaten, die seiner wahren Natur unwürdig sind, antreibt. Er verleitet ihn dazu, die Riesen mit einem Raube zu bezahlen, den er an Alberich begeht, mit dem Raube des Rheingoldes. Und wenn auch Alberich, der die wonnige Liebe dahingegeben hat, um der traurigen Frone des Goldes und der Lust zu verfallen, und der nun die ganze Welt in ein grosses Sklaven-

haus des gemeinen Nutzens und der niedrigen Lust verwandeln will, ganz und gar nicht unsere Sympathie verdient, so bleibt es doch eine frevelhaft übermütige Gewaltthat, die Wotan an ihm begeht. Und deshalb verflucht Alberich das ihm geraubte Rheingold mit dem furchtbarsten Fluche, der je ersonnen wurde. In wunderbar treffender, realistisch den wahren Sachverhalt klar beleuchtender und doch zugleich idealschöner Diktion lässt Wagner den Fluch des Geldes, den Fluch, den das masslose einseitige Streben nach Geld und Besitz über die heutige Welt bringt, den Lippen Alberichs entströmen:

„Kein Froher soll seiner sich freu'n;
keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz;
wer ihn besitzt, den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat, nage der Neid!
Jeder giere nach seinem Gut,
Doch keiner geniesse mit Nutzen sein;
ohne Wucher hüt' ihn sein Herr,
doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen, fessle den Feigen die Furcht;
so lang er lebt, sterb' er lechzend dahin,
des Ringes Herr als des Ringes Knecht."

Wahrer und schöner zugleich lässt sich die furchtbare Knechtschaft, in die sich die moderne Menschheit durch ihr sinnloses Streben nach Besitz und Geld, als dem letzten Ziele aller ihrer Wünsche, begeben hat, nicht schildern — wie sie durch das Geld zu herrschen glaubt und sich selbst zum traurigsten Knechte des Geldes macht; wie sie jeden wahrhaft freien Genuss, jede echte Menschenwürde opfert, um sich in ewiger Sorge um den Besitz und in ewigem Grübeln und Sinnen auf seine Vermehrung zu verzehren — und wie diese Sucht nach Geld und Besitz schliesslich den modernen Menschen nicht selten in Tod und Verderben hineinreisst. Dieselbe Tragik werden wir nun auch im Schicksale Wotans in eigenartiger Weise erfüllt sehen.

In seinem masslosen Streben nach Macht will Wotan den „Ring", das Symbol der Weltherrschaft, das Alberich durch das furchtbarste Opfer, durch den Verzicht auf Liebe, geschaffen hat, an sich reissen, um auf leichte Weise der Weltherrschaft teilhaftig zu werden.

„Wie glückt' es nun dir Gleisner zum Heil,
dass der Niblung ich aus schmählicher Not
in des Zornes Zwange,
den schrecklichen Zauber gewann,
dess' Werk nun lustig dir lacht?"

Aber Erda, die alles weiss, was war und sein wird, warnt ihn vor dem Ring, und entsetzt muss er alsbald schauen, wie recht sie mit ihrer Warnung hatte, wie der Fluch Alberichs sich sogleich schaurig erfüllt, und Fafner den Bruder um des alleinigen Besitzes des Ringes willen roh erschlägt. Aber damit ist Wotan die Ruhe, die sorglose Lust, die ihn sonst beseelte, geschwunden. Wieder warnt ihn Erda vor der Götterdämmerung, einem schmählichen Ende der Götterherrschaft. Um diese zu sichern, schafft er sich durch Brünnhilde und ihre Schwestern, die Walküren, Helden, die seine Herrschaft gegen den Feind schützen sollen. Aber die höchste Gefahr droht ihm durch Alberich, wenn dieser den Ring wieder gewinnen sollte, und es gilt daher vor allem, Fafner den Ring wieder zu entreissen. Aber hier erlahmt Wotans Macht; er darf Fafner den Reif nicht entringen, den selbst als Zoll er ihm zahlte. Und so muss er seine einzige Hoffnung auf einen Helden setzen, der ohne seinen, des Gottes, Rat und Beistand Fafner den Ring entreisst. Einen solchen Helden glaubt er in seinem Sohne Siegmund, dem Wälsung, gefunden zu haben. Aber er täuscht sich selbst. Damit Siegmund den Ring erringe, hat er ihn zum Kampfe gegen das Schicksal aufgereizt und hat ihn sein Schwert, das zauberstarke Schwert des Gottes, finden lassen, mit dem er gegen das Schicksal ankämpfen und für die Götter den Sieg erringen soll. So handelt Siegmund nicht aus sich selbst, sondern durch Wotan aufgestachelt; nicht trotzt er durch sich, sondern in ihm wirkt Wotan, und in dieser unseligen Verwirrung, die aber nur durch die tragische Schuld Wotans hervorgerufen wurde, beginnt die Tragik, die uns in der „Walküre" entrollt wird.

Aber inmitten dieser qualvoll verworrenen, furchtbaren Situation, inmitten des düsteren Bildes, das sich vor uns enthüllt, in all dieser ungeheuren Not Wotans und der gewaltigen Entscheidungen, die hier im Schicksale der Götter und Menschen getroffen werden, bricht ein wunderbar heller Lichtschein hervor,

blüht ein wonniges, um all die furchtbare Tragik unbekümmertes Liebesidyll empor, wie ein Veilchen, das hart am Rande eines düsteren Abgrundes, unbewusst der Stelle, wo es gewachsen ist, in zarter Lieblichkeit und süssem Dufte erblüht: die Liebe von Siegmund und Sieglinde. Das Liebespaar weiss nichts von dem furchtbaren Schicksale, in welches es verwickelt ist; in ihm jauchzt nur die unsagbare Wonne, mit der zwei stark empfindende Herzen, die die volle Reinheit und Ursprünglichkeit ihrer Empfindungen sich bewahrt haben, sich gegenseitig gefunden haben. Mitten in Not und Tod trifft Siegmund das wonnigste Weib, das sich in starker, unzerreissbarer Liebe mit voller, glühender Empfinduug an ihn schliesst, — und sie findet wiederum in „frostig öder Fremde" den Freund, der sie erlöst aus all dem Fremden und Widerwärtigen, der sie befreit von dem rauhen Gatten, dem sie, ohne danach gefragt worden zu sein, schmählich verkauft wurde. — Auch in dem Schicksale Siegmunds hat der Dichterkomponist sein eigenes Schicksal herrlich wiedergespiegelt. Wie er inmitten einer ihm feindlichen und fremden Welt, die nur sinnliche Güter und sinnlichen Genuss verfolgte und daher in der Kunst nur flache Zerstreuung suchte, erschien, mit seiner gewaltigen, rein künstlerischen Empfindung, mit seinem Suchen und Finden neuer, noch nicht gebahnter Wege in der Kunst, mit seinem künstlerischen Ernste; — wie er um dieses künstlerischen Ernstes willen litt, und flüchtig und verbannt vom deutschen Boden in der Welt umhergetrieben wurde — so steht hier Siegmund einsam da, inmitten einer Welt, die ihn umherhetzt, die ihm keine Stätte lässt, wo er sein Haupt hinlegen kann; — inmitten einer Welt, die ihn nicht versteht, und die er nicht versteht, die, kleinlich und niedrig gesinnt, am Konventionellen klebt und das wahrhaft Menschliche als etwas Gefährliches fürchtet, das ihre Kreise stören könnte. Aus seinem eigensten Lebensschicksale heraus lässt Wagner Siegmund die erschütternden Worte sprechen:

„Was Rechtes je ich riet, andern dünkte es arg;
was schlimm immer mir schien, andre gaben ihm Gunst."

Die ganze Kluft, welche zwischen der modernen Gesellschaft, die durch konventionelle Satzungen die freie menschliche Natur

in sich ertötet hat, und der ursprünglichen, alles Menschliche wieder aus sich entbindenden Gesinnung des genialen Künstlers klafft, kommt da zum ergreifenden Ausdruck.

In dem Liebespaar hat Wagner der Unnatur und Schwächlichkeit aller Empfindungen der modernen höfischen und Luxusgesellschaft die reinste, unverdorbene menschliche Natur mit aller der ungebrochenen Kraft und Glut, wie mit der Lauterkeit und Zartheit ihrer Empfindungen gegenübergestellt; — ähnlich wie Shakespeare in die verderbte Welt im „Sturm" seinen Ferdinand und seine Miranda, die reinsten Prototype des Mannes und des Weibes hineingestellt hat.

Beide, Siegmund und Sieglinde, sind von der höchsten Vornehmheit der Gesinnung, allem Gemeinen, Versteckten und Falschen abhold; beide umfassen sich in der vollen Kraft und Vorurteilslosigkeit der Empfindung reinster Naturmenschen in einer Liebe, die sie beide wie aus ungeahnten Höhen in der tiefsten Not, im höchsten Leide, ihr ganzes Wesen durchglühend und beseligend, erfasst. Beide sind vom Wälsungen-Stamme, vom Stamme der Götter, von denen, die die Verkörperung aller starken, edlen und adligen Triebe der Menschenbrust sind. Der Dichterkomponist, der die Liebe so oft und so mannigfaltig dargestellt hat, der in den Liebesscenen zwischen Tannhäuser und Elisabeth, Lohengrin und Elsa, Siegfried und Brünnhilde, jedesmal das Wesen der Liebe bis auf den Grund erschöpft hat, hier hat er doch eine Liebesscene erschaffen, die wieder so ganz einzig in ihrer Art ist, die von der Situation, in der sie erblüht, ein so charakteristisches Gepräge erhält, dass sich keine andere mit ihr vergleichen lässt. Wie hier in einer schwülen Gewitterstimmung, mit der das Werk gleich einsetzt, ehe noch das Wetter losbricht und der Blitz zerschmetternd in diese Liebe hineinfährt, noch einmal die Sonne hell durchbricht und ein Stück blauen Himmels mit glühendem Lichte vergoldet, so lodert diese Liebe, die inmitten einer düsteren, tragischen Situation erwachsen ist, desto glühender und feuriger empor. Entzückt lauschen wir dem seligen Liebesgesange des Paares, das hier so wunderbar zusammengeführt, sich in jedem Augenblicke vertrauter und bekannter wird und immer mehr die innere Verwandtschaft

ihrer Empfindungen und Anschauungen herausfühlt. Und in der gesamten modernen Dichtung ist es noch nirgends dem Dichter gelungen, bis zu diesem Grade die Unbefangenheit der antiken Anschauung vom sinnlichen Elemente der Liebe wiederherzustellen, wie hier dem Dichterkomponisten. Von der tiefsten seelischen Übereinstimmung schreitet die Liebe fort bis zu dem vollen körperlichen Ausdruck des Wohlgefallens und Entzückens aneinander; jede Reflexion, jede Befangenheit, jede Prüderie weit von sich weisend, ohne dass doch die Darstellung auch nur einen Augenblick etwa gemein wird, — nein, ohne auch nur im geringsten trivial zu werden, ohne dass die Darstellung je von ihrer Höhe herabsinkt.

„Wie dir die Stirn so offen steht,
In den Schläfen der Adern Geäst sich schlingt!
Mir zagt's vor der Wonne, die mich entzückt" —

Die Liebe kommt eben ganz und gar zur Entäusserung; jeder letzte Rest von befangener Zurückhaltung, die sich noch nicht ganz auszugeben weiss, fällt fort. Der Dichterkomponist hat durch die Musik das Mittel gewonnen, die Liebe in voller Aufgeschlossenheit der Sprache sich ganz in ihrem Wesen geben zu lassen.

Dieser wunderbaren Liebe gegenüber kommt nun dem Göttervater Wotan erst die ganze Furchtbarkeit der Tragik, in die er sich gestürzt hat, zum Bewusstsein. Ihr gegenüber sollen sich die Folgen seines masslosen Strebens nach Macht erst in ihren unheilvollen Konsequenzen enthüllen, und zu jenem scheinbar unauflöslichen Knäuel sich verwirren, wodurch sein Geschick wie das Geschick der Götter und Menschen, unrettbar dem Verderben preisgegeben scheint. Wotans Herz fühlt sich hingezogen zu Siegmund, zu dem herrlichen Sohne, der seine göttlichen Eigenschaften von ihm geerbt hat, der ebenso kühn und feurig danach strebt, das Schlechte und Gemeine zu bekämpfen, als er das Edle und Gute brünstig umfasst und ritterlich und treu bis zum letzten Atemzuge verteidigt. In Siegmund hat er zudem den Helden sich erkoren, der die Tragik seines Geschickes, wie diejenige der Welt, welche er durch seinen frevelhaften Ehrgeiz

heraufbeschworen hat, beenden soll, der ihm den Ring wieder verschaffen und damit Alberich die Möglichkeit rauben soll, die Herrschaft über die Welt auszuüben, sie aus einem freudigen Thale kühner, mutiger Thaten und holder Liebe in ein trauriges Fronhaus des öden Nutzens und der gemeinen Lust zu verwandeln. Wotans Herz fühlt sich hingezogen zu dem Liebespaare, das einer konventionellen unheiligen Ehe sich entreisst und in wahrer, bis in den Tod getreuer Liebe sich gefunden hat. — Aber nun tritt Wotan sein tragisches Schicksal in Gestalt Frickas entgegen. Sie enthüllt ihm mit unbarmherziger Deutlichkeit, dass er Siegmund nicht beschützen dürfe, weil er damit gegen das von ihm selbst gegebene Gesetz, gegen die Vertragsrunen, die sein Speer wahrt, verstossen würde, und dass er das Liebespaar aufgeben müsse, weil es die Heiligkeit der Ehe verletzt hat, deren Hüterin Fricka ist. In furchtbarem Unmute und heftigstem Schmerze muss Wotan so die Folgen seines masslosen Ehrgeizes vor sich emporwachsen sehen. Er muss die, die er liebt, die auf ihn vertrauen und auf die Verheissungen, die er ihnen als Wälse gegeben hat, preisgeben und vernichten, — er muss seine Hand von ihnen abziehen und sich mit Härte denen entgegenstellen, welchen er im innersten Herzen wohl will, die im Hinblicke auf die innere Wesensverwandtschaft mit ihm, dem Gotte und Vater, ihm vertraut haben und bei dem sie ihre kühne, edle Liebe am besten geschützt glaubten. Er muss seinem idealen, vorurteilslosen Sinne, seiner schöpferisch genialen Gesinnung entgegen, die Geschäfte Frickas besorgen, die beschränkt ewig nur am Gewohnten und Konventionellen hängt.

Und, was das Schlimmste ist, Wotan muss dadurch sein Geschick und das der Welt in unheilbare Verwirrung stürzen, denn nur aus der heldenhaften Liebe Siegmunds und Sieglindes soll der stärkste Held erstehen, dem allein bestimmt ist, zu vollbringen, was er, Wotan selbst, nicht darf, der den Riesen Fafner töten und den Ring zurückgewinnen soll, um Alberich die Herrschaft über die Welt streitig zu machen. Wenn Wotan das Liebespaar aufgiebt, wenn er ihre Liebe vernichtet, dann ist auch der letzte Ausweg aus der tragischen Situation, in der er, und mit ihm die Welt, sich befindet, verloren gegangen. Dann werden

nicht die göttlichen Mächte, dann wird nicht Heldentum, edle Liebesleidenschaft, nicht Erhabenheit und Vornehmheit der Gesinnung, nicht edler Schönheitsgenuss herrschen, sondern die Sklaverei des Nutzens, der gemeinen Lust, die plebejisch niedrigen Züge der Menschennatur, die Macht des Hässlichen werden die Herrschaft in der Menschenwelt an sich reissen. Darum muss Wotan, der nun nicht mehr seinem eigenen Willen folgen darf und ein willfähriges Werkzeug von Fricka werden muss, der Liebe fluchen und im höchsten Ekel Alberich und seinem Sohne Hagen die Welt weihen und zum Erbe anweisen.

Wenn wir uns diese ganze Situation, dieses Verhältnis Wotans zu Siegmund und Sieglinde mit all den Konsequenzen, die sich aus dieser Haltung Wotans ergeben, vor Augen führen, ist es uns da nicht, als wären wir schon einmal in der deutschen Dramatik einem ähnlichen dramatischen Probleme und Konflikte begegnet? Für jeden, der unseren früheren Auseinandersetzungen im zweiten Kapitel mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, leuchtet es sofort ein: das ist ja dasselbe Problem, derselbe tiefsinnige Konflikt, den Schiller, wenn auch mit unzulänglichen Mitteln der Darstellung, wenn auch versteckt und eingehüllt in historische Einkleidung, in seinem „Wallenstein", im Verhältnisse Wallensteins zu dem Liebespaare Max und Thekla, behandelt hat. Auch Wallenstein begegnet trotz der hoheitsvollen, idealen Züge seiner Natur, die ihn zu Max und seiner Tochter Thekla hinziehen, trotz seiner väterlichen Liebe und Freundschaft zu Max, dem Liebespaare mit unbeugsamer, grausamer Härte und vernichtet ihre Liebe — aus Ehrgeiz, aus masslosem Streben nach Macht gleich Wotan, und verdirbt sich damit ebenfalls jede Möglichkeit des Ausweges aus dieser Welt des Egoismus und der klugen Berechnung. Auch im übrigen zeigen offenbar Wotan und Wallenstein denselben Charakter. Beide sind gewaltige Herrschernaturen, von demselben reformatorischen Drange beseelt, der eine Welt verjüngen möchte, es aber nicht vermag, weil ihr massloses Streben nach Macht ihnen die Reinheit des Herzens raubt, die dafür nötig wäre; beide sind durch ihren Ehrgeiz in eine unhaltbare Situation geraten, wo sie weder vorwärts, noch rückwärts können, und Wallenstein zeigt gegen Butler denselben

frevelhaften Übermut, der aus Herrscherstolz und Widerwillen gegen eine plebejische Natur gemischt ist, wie Wotan gegen Alberich. Auf alle diese Züge Wallensteins, die ihn Wotan wesenverwandt machen, haben wir bereits im vorigen Kapitel hingewiesen. — Und auch die Liebe von Thekla und Max erwächst wonnig inmitten derselben schwülen Situation, an dem Rande desselben Abgrundes, wie die von Siegmund und Sieglinde, inmitten einer gewaltigen tragischen Situation einer ähnlichen Herrschernatur, wie der Wotans.

„Du siehst's wie ein verliebtes Mädchen an,
Blick' um dich her. Besinn' dich, wo du bist —
Nicht in ein Freudenhaus bist du getreten.
Hier ist kein Glanz, als der von Waffen.
Du siehst des Vaters Stirn gedankenvoll,
Der Mutter Aug' in Thränen, auf der Wage liegt
Das grosse Schicksal unseres Hauses!"

In diesen Worten der Gräfin Terzky, mit denen sie die Liebe Theklas als eine unzeitgemässe, für die grosse Entscheidung, die des Schicksals ihres Vaters harrt, unpassende zurückweist, finden wir dasselbe dramatische Motiv angeschlagen, wie in der Liebe von Siegmund und Sieglinde.

Aber ebenso wie die Liebe dieses Paares unbekümmert um alle Tragik ringsumher emporblüht und sich inmitten derselben in aller Sorglosigkeit des Glückes entfaltet, so meint auch Thekla:

„Und wenn mein gütig freundliches Geschick
Aus einem furchtbar ungeheuren Dasein
Des Lebens Freude mir bereiten will."

Auch Max und Thekla denken nur an ihr Glück, nicht achtend der ungeheuren Situation, in der sie sich wie auf einer seligen Insel im sturmgepeitschten Meere befinden, unbekümmert um alle die folgenschweren Entscheidungen im Schicksale Wallensteins.

Es ist offenbar dasselbe Problem; aber so wunderbar ist es in der „Walküre" verwandelt, gegenüber dem im „Wallenstein", dass es kaum wiederzuerkennen ist. Das kommt aber daher, dass bei Schiller diese ganze rein poetische Situation an einen historischen Stoff angeknüpft ist, mit dem sie gar keine innere Verwandtschaft

hat. Hier ist daher alles herabgezogen in die prosaische Sphäre des staatsbürgerlichen Lebens, wie sie in einem historischen Stoffe notwendig die Grundlage der ganzen Handlung bildet und die ganze Diktion, die ganze Behandlung des Stoffes beeinflusst. Bei Schiller ist auch, wie wir bald genauer sehen werden, vieles in dem Problem unzart behandelt; an Stelle echter Tragik ist vielfach wässerige Sentimentalität getreten; ist alles nur gedankenhaft reflektirt, nicht sinnlich-dämonisch behandelt. Bei Wagner erscheint alles frisch und neu in rein poetischem Lichte erglänzend, in voller, jede Gedankenblässe hinwegschwemmender Sinnlichkeit der Anschauung und des Ausdrucks. Bei ihm ist nur der rein menschliche, rein poetische Gehalt des ganzen Stoffes übriggeblieben. Daher erscheint die ganze Behandlung, erscheinen die Charaktere, die bei Schiller durch den historischen Stoff langweilig in die Breite gezogen, mit trivialen Zügen durchsetzt sind und aus einem verstandesmässig nüchternen Milieu nicht herauskommen, wie in einer neuen, gänzlich verwandelten Sphäre wieder, auf einem Boden, wo nur noch der innere, wirklich gefühlsmässige, dichterisch empfundene Gehalt mit Abstreifung aller konventionellen, geschichtlichen Beziehungen in entzückender, glänzende Funken sprühender Poesie entwickelt wird. Darum erscheinen diese Gestalten bei Wagner von einer dämonischen, unmittelbaren Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, und ihre Motive von einer Höhe und Zartheit, dass erst der wirkliche poetische Gehalt jener Schillerschen historischen Gestalten rein zum Ausdruck kommt. — Deshalb ist auch die Sprache, die sich dort jeden Augenblick in graue Prosa zu verlieren droht, hier von der wunderbarsten Schönheit, ganz durchtränkt von dem vollen weichen Schmelz des Ausdrucks. Wie prosaisch und unzart ist z. B., um nur auf denjenigen Zug in Wallensteins Charakter hinzuweisen, der ihn Wotan innerlich verwandt erscheinen lässt, die Härte Wallensteins gegen das Liebespaar motiviert! Es klingt gewöhnlich, fast vulgär, wenn Wallenstein losbricht:

„Liess ich mir's soviel kosten, in die Höh'
Zu kommen, über die gemeinen Häupter
Der Menschen wegzuragen, um zuletzt
Die grosse Lebensrolle mit gemeiner

Verwandtschaft zu beschliessen? . . . . . .
Eine Krone will ich sehen auf ihrem Haupt
Oder will nicht leben."

Und ausserdem bleibt auch dieser Zug unvereinbar mit den sonstigen idealen Eigenschaften Wallensteins und seiner Liebe zu Max. Es ist dies einer der Charakterzüge, die nicht mit dem eigentlich menschlichen Charakter, den Schiller darstellen wollte, übereinstimmen, sondern die nur deshalb der Gestalt Wallensteins beigelegt sind, weil Schiller diese rein menschliche Gestalt unnatürlicherweise an die historische Figur des österreichischen Feldhauptmanns anknüpfen musste. Wenn wir aber diese Gestalt in ihrem rein menschlichen Kern betrachten, so ist es jedenfalls höchst unnatürlich, dass Wallenstein aus eigenem Antriebe von vornherein den von ihm so geliebten Max schroff zurückweist. Wieviel feiner und zarter ist das Verhältnis von Wotan zu dem Liebespaare dargestellt! Er steht von Hause aus auf dessen Seite, wie das von seinem Charakter auch gar nicht anders zu erwarten ist.

„Was so Schlimmes schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
der Minne Zauber
entzückte sie:
wer büsst mir der Minne Macht?"

Erst als ihm Fricka zeigt, dass er das Liebespaar nicht beschützen darf, wenn er die Macht der Götter nicht erschüttern will, erst als sie ihn mit zwingender Beweiskraft überzeugt, dass er seine eigene Macht untergraben würde, wenn er, dem Triebe seines Herzens folgend, die Liebenden beschützen würde, da erst entwickelt er dieselbe unbeugsame Härte, wie Wallenstein gegen das Liebespaar. Da giebt es auch für ihn kein Zurückweichen mehr. So hat Wagner den innersten Charakter Wotans vollkommen festgehalten, ohne ihm aber irgend einen unfeinen und unzarten Zug zu leihen. Bei Schiller waren der Ehrgeiz und die idealen Gefühle der Freundschaft und Liebe im Wallenstein unvermittelt, sozusagen plump, einander gegenübergetreten; Wagner weiss den Gegensatz erst wahrhaft zu vermitteln und ihn aus der Seele Wotans heraus begreiflich zu machen.

Was bei Schiller idealistisch in der Höhe des Gedankens schweben blieb, das ist bei Wagner realistisch in die Tiefe der Leidenschaften hinabgestiegen und so erst wahrhafte Dramatik geworden. Was wir früher als Aufgabe und Ziel der deutschen Dramatik hinstellten: nämlich, Schillersche Ideen in der realistisch Shakespeareschen Manier behandelt zu sehen, das wird von Wagner aufs Herrlichste erfüllt. Überhaupt wird wohl für jeden, der unserer Darstellung gefolgt ist und sich überzeugt hat, dass die „Walküre" dasselbe dichterische Problem, wie „Wallenstein", behandelt — und der nun im Geiste dem rein gedanklichen, der eigentlichen Handlung fast überall entbehrenden, mehr in dem innerlichen Gegensatze von Ideen, als in dem Kampfe von Leidenschaften sich bewegenden Drama Schillers gegenüberstellt das lebhaft bewegte und vom Aufeinanderprallen heftiger Leidenschaften förmlich strotzende Drama Wagners, in welchem, um die höchste Wirkung hervorzubringen, der wilde Kampf der Elemente die heftig erregten Leidenschaften der Menschen begleitet, so dass die äussere Natur der Spiegel der menschlichen Leidenschaften wird, ohne weiteres klar werden, dass in der „Walküre" das idealistische, gedankliche Drama Schillers, mit Festhaltung seines tiefen Ideengehaltes, hinübergeleitet ist in das unmittelbar sinnliche Drama Shakespeares. Berührt sich doch schon die Scenerie in der „Walküre" oft ohne jede Absichtlichkeit ganz mit jener der Shakespeareschen Dramen; so wenn Hunding und Siegmund sich in furchtbarem Unwetter gegenseitig suchen und beständig verfehlen, und nur ihre Stimmen sich aus der Ferne erreichen, wobei wir sofort an den „Sommernachtstraum" erinnert werden, in dem es Demetrius und Lysander in dem heiteren Spiele der Komik ebenso ergeht, wie hier den beiden Gegnern in dem furchtbaren Ernste der Tragik.

Verfolgen wir nun das Schicksal Wotans weiter. Nachdem er sich einmal von Fricka hat überzeugen lassen, dass er das Liebespaar aufgeben müsse, reissen ihn die unheilvollen Konsequenzen dieses Schrittes unbarmherzig weiter, genau zu derselben Handlungsweise, die auch im Wallenstein so tragisch sich vollzieht. Er muss die furchtbare Anklage, den zornig verzweifelten Vorwurf Siegmunds über sich ergehen lassen:

„O Schande ihm,
der das Schwert mir schuf,
beschied er mir Schimpf für Sieg!“

Für fast dieselbe tragische Situation hatte bereits Schiller wahrhaft erschütternde Worte gefunden und seinem Max in den Mund gelegt:

„Sieh! Alles, alles wollt' ich dir verdanken,
Das Los der Seligen wollt' ich empfangen
Aus deiner väterlichen Hand! . . . . . .“

So muss auch Wotan, so sehr sein idealer, der Liebe und Freundschaft zugewandter Sinn dem widerstrebt, doch durch den Zwang der Verhältnisse nun die Folgen seines Ehrgeizes ebenso unheilvoll vor sich emporsteigen sehen wie Wallenstein; so muss auch er seinem dämonischen Ergeize die Menschlichkeit, die Liebe opfern und sich in furchtbarem Trotze gegen die natürliche Stimme der Menschlichkeit verhärten. Doch das wirkt bei Wotan um vieles tragischer und erschütternder, weil Wallenstein von vornherein dem kalten Ehrgeize huldigt und — unnatürlich genug — gar keinen Kampf mit sich durchzukämpfen hat, um das Lebensglück des Liebespaares zu vernichten, während Wotan sich nur dem Zwange des Schicksals unterwirft. So hat erst Wagner auch hier die Tragik auf rein menschlichem Boden in ihrer vollen Gewalt zu entwickeln gewusst, die bei Schiller auf dem historischen Boden noch unentwickelt im blossen Ansatze stecken geblieben ist.

Bei Schiller ist nun mit dem durch die Schuld Wallensteins herbeigeführten Untergange des Liebespaares die Handlung zu Ende. Das Drama endet trostlos mit dem Untergange des Schönen und Edlen und als der Weisheit letzter trauriger Schluss bleibt nur die Erkenntnis übrig:

„Zertreten von dem Hufschlag seiner Pferde,
Das ist das Los des Schönen auf der Erde.“

Das Problem, das der Dichter vor uns aufgerollt hat, bleibt hier ungelöst. — Bei Wagner aber, der nicht blos mit gewaltiger Kraft eine grandiose Tragik zu entwickeln fähig ist, der nicht nur die Widersprüche und Leiden des Lebens und die dä-

monischen Mächte in der Menschenbrust dramatisch zu entfesseln versteht, sondern der auch die Mächte, die er heraufbeschworen, wieder zu bewältigen, die aufgerührten Konflikte wieder zu lösen versteht, der mit klarer, über allen Konflikten des Lebens stehender philosophischer Erkenntnis die Fähigkeit der Gestaltungskraft vereint, dieser Erkenntnis siegreich bewältigenden Ausdruck zu geben, geht die Handlung ungestört weiter ihren Gang.

Als im Schicksale Wotans alles unheilvoll verwickelt, als nirgends eine Rettung aus dem Wirrsale möglich erscheint, und Siegmund gebrochen ist durch den mitleidslosen Spruch des Schicksals, den ihm Brünnhilde als Abgesandte Wotans verkündet, da kommt die Rettung von einer Seite, von der wir sie am wenigsten erwarten. Brünnhilde, die Tochter des Göttervaters, die an seiner Seite traut durch die Welt gestreift ist, der er seine innersten Gedanken anvertraut hat, die sein Wesen und Wollen kennt wie keine zweite, die, bis dahin nichts weiter war, als das Abbild, der Widerhall seines Wesens und Denkens, — sie wendet sich von plötzlich erwachendem Mitgefühle mit den menschlichen Leiden Siegmunds ergriffen, aus der göttlichen Höhe der Gedanken, die sie bis dahin mit dem Göttervater geteilt hatte, herausgerissen, — in erwachter Selbständigkeit des Empfindens und Wollens gegen Wotan. Kühn trotzt sie scheinbar unübersteiglichen Schranken, wie in naiver nachtwandlerischer Sicherheit. Wo alle Klugheit versagt hatte, wo alle besonnene, verstandesmässig die Situation abwägende Umsicht verzweifeln musste an einem Auswege, da weiss die Macht der ursprünglichen, um alle Reflexion unbekümmerten Begeisterung und das Mitgefühl Wunder zu wirken und einen Ausweg, eine Rettung zu finden. Ebensowenig, wie das Liebespaar sich in den Wonnen seiner plötzlich erwachten Liebe bekümmert hatte um die ungeheuerlich verwickelte Situation, in der sie erwachsen war, ebensowenig lässt sich Brünnhilde anfechten durch die Schwierigkeiten in dem Schicksale Wotans und der Götter, durch die Zweifel, die Bitterkeit und Sorgen, die im Herzen Wotans sich riesengross angehäuft haben. Mit unfehlbarer Sicherheit folgt sie dem Gefühle, das sie ergreift, und das ihr das Rechte instinktiv sicher eingiebt. Sie wendet das Schicksal des Liebes-

paares, und wenn sie auch seinen Untergang nicht aufzuhalten vermag, so rettet sie doch das Köstlichste, das dieser Liebe erwachsen ist, das wonnige Pfand, aus dem der Held erstehen soll, der mächtiger ist, als der Gott, den Helden, der Fafner den Ring wieder entreissen und damit das vollbringen soll, was Wotan selbst nicht mehr darf. So erscheint Brünnhilde mit der ursprünglichen Macht der Begeisterung als die Befreierin, die Retterin aus der furchtbaren Tragik Wotans. — In der Charakterisierung Wotans hat Wagner nun aber alle dämonischen Seiten seines eigenen Wesens, wie sie durch seine Charakteranlage in der quälenden Not der Verhältnisse in ihm erwachsen sein mochten, in höchster Lebenswahrheit zum Ausdruck gebracht. — Alle Sorgen, alle qualvollen Aufregungen, die ihn da ergriffen haben mochten, kommen in den Stimmungen Wotans zum packendsten Ausdruck, als alle Bitterkeit, die sich in der Scene mit Fricka, nachdem er sich ihrem Willen beugen musste, in ihm angehäuft hatte, sich nun in furchtbarstem Zorne gegen Brünnhilde entlädt. — Wunderbar hat hier Wagner zwei grundverschiedene Temperamente und Stimmungen in dramatischem Zwiegesange sich gegenübergestellt. In Wotan ist der staatsmännisch gerichtete Charakter dargestellt, der stets das Mögliche klug bedenkt, streng die gegebene Realität der Dinge in die Wagschale legt, und der eben darum sich in die Welt mit verstrickt und nun auch an ihren Sünden teilzunehmen gezwungen ist; der in ihre Irrtümer, Parteiungen, Intriguen mit hineingerissen wird und sich so in eine unentrinnbare Situation verstrickt sieht, aus der keine staatsmännische Klugheit ihn mehr befreien kann. Wotan stellt das Prinzip der Macht in höchster Potenz dar. In Brünnhilde dagegen hat das Element der Freiheit Fleisch und Blut gewonnen. In ihr kommt die ursprüngliche Begeisterung zum Wort und die Empfindung, die nicht, wie beim Staatsmanne durch das Medium der klugen Berechnung gebrochen ist, sondern in ungebrochener Kraft hervorbricht, die, frei von allen Intriguen, Wirren und Parteiungen der modernen Welt, der Ungebundenheit und Freiheit der Natur unmittelbar nahe steht und sie in die durch tausend Schranken der Kultur beengte Welt hineinträgt. Sie bringt, gegenüber der überlegenen,

planvoll lenkenden Weisheit des Staatsmannes, die elementare, ungestüme Macht der Volksstimmung zum hinreissenden Ausdruck, die oft da, wo alle Klugheit versagt, mit ihrem unbefangenen Sinne einen Ausweg findet, wo dem blos berechnenden Vertreter des Machtprinzips alles unheilbar verfahren und verworren erscheint. Es klingt dieser Gegensatz zwischen Wotan und Brünnhilde unwillkürlich an denjenigen an, den Kleist bereits so herrlich in dem Gegensatze seines Grossen Kurfürsten und des Prinzen von Homburg zum Ausdruck gebracht hat. —

Wenn wir uns nun diesen Gegensatz von Wotan und Brünnhilde in voller Anschaulichkeit vorstellen, so kann es uns nicht entgehen, dass auch die zweite Hauptgestalt in der „Walküre", dass auch Brünnhilde offenbar schon in einer Gestalt Schillers der Idee nach angelegt war, nur mit dem Unterschiede, dass Schiller diese Gestalt zur Heldin eines besonderen Dramas gemacht hat. Diese Brünnhilde ist der Idee nach offenbar mit der Jungfrau von Orleans identisch, mit der sie alle wesentlichen Grundzüge ebenso gemein hat, wie Wotan mit Wallenstein. In beiden, Brünnhilde und der Jungfrau, waltet dieselbe urgewaltig hinreissende Kraft der Begeisterung, und beide verbinden dennoch damit die erhabenste, fast kindliche Naivität eines gläubig vertrauenden Gemütes. Beide sind prophetische Naturen. In der Stille ihres jungfräulichen Lebens, fern von allem Lärm und Treiben des verworrenen Tages, enthüllen sich der Jungfrau ebenso die Geschicke der Welt, wie Brünnhilde die heiligen Weisheitsrunen wahrt, in denen sie ebenfalls die Geschicke der Götter und Menschen vor ihren hellen Blicken tagen sieht. Auch die Jungfrau kommt, wie Brünnhilde, von einem Elemente her, das der Ungebundenheit und Freiheit der Natur unmittelbar nahe steht. — Und auch der gewaltige Unterschied zwischen beiden Gestalten ist wiederum derselbe wie zwischen Wotan und Wallenstein. Brünnhilde ist von Wagner aus der historischen Sphäre, in die sie nicht hineingehört und durch die sie aus ihrer rein menschlichen, erhabenen Bedeutung in die Prosa des Lebens herabgezogen wird, in eine rein poetische Sphäre hinübergeführt, wo sie erst in ihrer ganzen Pracht und Herrlichkeit sich entfaltet. Wo die Jungfrau von Orleans senti-

mentale, ja hysterische Züge aufweist, da haben wir in Brünnhilde eine dämonische, kernige Voll- und Pracht-Gestalt vor uns, die von ungestümer Kraft und Gesundheit strotzt, in der die ganze germanische Wildheit und unnahbare Herbheit der unberührten Jungfräulichkeit wieder auflebt, während sie doch durch alle jene zarten seelischen Züge gemildert erscheint, die Schiller seiner Jungfrau schon in so herrlicher Weise beigelegt hatte. Was Schiller in dem Monolog:

„Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften" u. s. w.

nur zart angedeutet hat, was aus dem rührsamen Milieu der braven Familienphilisterstimmung nie so recht herauskommt, das ist bei Wagner entbunden zu der prachtvollen Wildheit und Freiheit der Natur. Wenn Brünnhilde, angethan mit Speer und Schild, ihr jubelndes Hojotoho! durch die Berge schallen lässt, dann hat die Bergesnatur selbst in ihrer Wildheit und Schroffheit, wie in der gewaltigen Luft der Freiheit, die auf ihr weht, Stimme gewonnen, und im Walkürenritt jauchzt und stürmt die entfesselte Naturkraft wie in dithyrambischer Lust gewaltig daher. Wagner hat eben in Brünnhilde und dem sie umgebenden Walkürenelemente den rein menschlichen, poetischen Gehalt der Jungfrau festgehalten und sie in rein poetischer Umgebung wie neu wiedererschaffen, so dass sie ihrer Urgestalt kaum noch gleicht.[1]) Und was endlich das wichtigste ist, Wagner hat den genialen Griff gethan, den Schiller gar nicht ahnte, die beiden Gestalten, Wallenstein und Jungfrau, den gewaltigen Staatsmann, die mächtige Herrschernatur und die wunderbare Befreierin einander gegenüberzustellen und in eine innere Verbindung mit-

1) Allerdings hatte hier ein anderer Dramatiker Wagner schon vorgearbeitet und die Jungfrau Schillers schon mit Zügen bereichert, die sie aus der zahmen Sphäre des historischen Dramas in die poetisch freie des Mythos hinüberführten. Grillparzer hatte bereits seiner Medea im Argonautenzuge jenen Zug der wilden, übermütigen Jungfräulichkeit und frischester, unbändiger Lebenslust verliehen, die uns an Brünnhilde so entzücken und sie uns viel frischer und natürlicher erscheinen lassen, als die oft sentimentale Jungfrau Schillers. Wagner war hier nur die Pfade Grillparzers weitergewandelt und hatte den Umwandlungsprozess der durch die historische Sphäre gedrückten Gestalt Schillers zu der wundervollen, rein menschlich-poetischen Gestalt Brünnhildens vollendet.

einander zu bringen, um dadurch die einzige Möglichkeit des Ausweges aus einer scheinbar unauflöslichen tragischen Situation, somit jene so lebenswahre Lösung aus einem Konflikte, der bei Schiller unauflöslich schien, zu finden.

Blicken wir angesichts dieser Analyse noch einmal auf das Gesamtdrama zurück, so zeigt sich die Tragik der „Walküre" noch um vieles intimer und daher noch furchtbarer, als die der „Götterdämmerung". In letzterer war es gewissermassen das allgemeine Milieu des Kapitalismus, das den Helden unheilvoll in seine Netze zog und dem Verderben weihte, ohne dass er selbst ein volles Bewusstsein von der Tragik hatte, der er verfallen war. In der „Walküre" ist der Konflikt aber in die Seele eines einzelnen Individuums verlegt und hier zu einem qualvoll schmerzlichen Seelenkampfe geworden. In der „Walküre" hat Wagner gezeigt, wie auch der idealste, in sich gefestigste Charakter, wenn er nicht ein weltscheuer Philosoph ist, der sich selbstgenügsam vor dem verworrenen Treiben der Welt zurückzieht, oder wenn ihm nicht Wasser statt Blut in den Adern rinnt, und er als machtvolle Persönlichkeit Einfluss auf die Welt gewinnen, seine Ideen durchsetzen will, notwendigerweise mit in die Sünden der heutigen Zeit verstrickt, von der Gier nach dem Golde ergriffen wird, und um es zu erreichen, sein inneres, ideales Wesen opfern muss. Erst durch die Betrachtung des gesamten Nibelungenringes ist somit die Tragik, die in der „Götterdämmerung" lag, voll erschlossen und nun auch die Idee der Erlösung von der Tragik unserer Zeit uns vollkommen verständlich geworden.

Damit haben wir nun die Hauptwerke Wagners, diejenigen, in denen die eigentliche Tragik zum vollendeten dramatischen Ausdruck kommt, ihrem Inhalte nach zergliedert und dadurch das Wesen des Wagnerschen Dramas überhaupt genügend gekennzeichnet. Einer Analyse seiner übrigen Werke können wir für unseren Zweck entraten. Nur eines Dramas müssen wir hier noch kurz gedenken, das im Gegensatze zu all seinen übrigen künstlerischen Schöpfungen, von aller Tragik frei, ein rein heiteres Kunstwerk ist, der „Meistersinger von Nürnberg". Der Dichterkomponist hat es hier verstanden, ein Kunstwerk zu

schaffen, das nicht etwa hie und da einige heitere Momente und Scenen enthält, sondern das in breitester Anlage ein voll gesättigtes Lebensbild entrollt, das von tiefstem innerem Glücksgefühl durchstrahlt ist. In den „Meistersingern" hat es Wagner ermöglicht, alles, was ihn einst so bitter gequält hatte, die pedantische Beschränktheit der Zunftmusiker, die die Anerkennung seiner Werke in der Öffentlichkeit so lange hintangehalten hatten, mit dem überlegenen Humor und der heiteren Ironie eines innerlich vollkommen ausgesöhnten Gemütes in heiterem, neckischem Spiele der Kunst zu beleuchten und aus der Qual, die er einst gelitten hatte, ein die Welt erfreuendes Kunstwerk zu gestalten, in dem jede Spur von persönlicher Bitterkeit ausgelöscht ist. Nur der erhabenste Genius war einer solchen künstlerischen Objectivität fähig.

Auch in seinem heiteren Meisterwerke hat Wagner, ebenso wie in seinen tragischen die Ansätze und Ideen des früheren deutschen Dramas überall mit aufzunehmen verstanden. Der Gegenstand des humorvollen, die sichere Überlegenheit und milde Weisheit des Alters verkörpernden Hans Sachs zu dem leidenschaftlich befangenen Liebespaare Walther und Eva, das allen Konflikten durch eine rasche, unbesonnene Flucht entgehen möchte, während Eva den sonst so hoch verehrten Meister in der Wallung ihres heftigen Gemütes schmäht, weil er ihrem leidenschaftlichen Eifer besonnene Ruhe entgegenstellt, — dieser Gegensatz ist kein anderer, als der, den bereits Lessing in seinem „Nathan dem Weisen" der Idee nach angelegt hatte. Auch Nathan stellt dem leidenschaftlich stürmischen Tempelherrn und der zuweilen an ihrem edlen Vater zweifelnden Recha dieselbe Weisheit, denselben überlegenen Humor, dieselbe unerschütterliche Festigkeit entgegen, und auch er bewahrt den Tempelherrn aus bester Absicht vor übereilt thörichten Schritten. Aber wir ersehen zugleich auch aus dieser Gegenüberstellung, wieviel kühner, selbstbewusster und sicherer Wagner dasselbe Problem in seinen „Meistersingern" behandelt hat, als Lessing, der innerhalb des begrenzten Gebietes des bürgerlichen Dramas entschieden Vollendeteres geleistet hat, als Schiller auf dem höheren Felde der heroischen Tragödie. Aber wie vieles ist selbst bei Lessing noch

unsinnlich, gedanklich geblieben — so die ganz verkehrte und unnatürliche Wendung am Schlusse des „Nathan", wo das Liebespaar sich als Geschwister erkennen muss; wie vieles ist infolge der Tendenzen, die an sich edel sind, aber das eigentlich Künstlerische des Werkes vielfach verdrängen, bei Lessing frostig geworden; und ebenso ist infolge des engen Rahmens des bürgerlichen Dramas die ganze Stimmung eng und selbst sentimental, im Gegensatze zu dem kühn bewussten, sicheren Geiste, der in den „Meistersingern" herrscht und der Fülle des entäusserten sinnlichen Lebens in diesem herrlichen Werke.

Das Wagnersche Musikdrama, die Erfüllung und Vollendung des deutschen Dramas.

So hat sich uns beim Überblicke und der Darlegung des Inhaltes der Wagnerschen Opern und Musikdramen aufs deutlichste enthüllt, dass in ihnen die herrlichste Erfüllung des nationalen deutschen Bühnendramas erschienen ist, dass Wagner erreicht und geschaffen hat, was die grössten und edelsten Geister der deutschen Nation, was alle früheren grossen Dramatiker und Musiker, was ein Lessing, Goethe, Schiller, ein Kleist, Grillparzer, Weber und Beethoven seit einem Jahrhunderte ersehnt hatten, an dessen Schöpfung sie künstlerisch gearbeitet und ihre beste Kraft gesetzt hatten, ohne dass sie doch dies Ziel je erreichen konnten.

Nun stellte sich aber die unsäglich traurige Erscheinung in unserem öffentlichen Leben heraus, dass, nachdem dieser Messias des deutschen Dramas gekommen, nachdem der lange Entwicklungsgang der deutschen Dramatik mit der glänzendsten Erfüllung geendet hatte, ein nationales Bühnendrama bei uns erschaffen wurde, das sich unmittelbar und würdig dem Shakespeareschen an die Seite stellt, nachdem im Wagnerschen Musikdrama der deutsche Geist in seiner edelsten und gereiftesten Gestalt seinen Siegeszug durch die ganze zivilisierte Welt vollendet und selbst anfangs widerwillige Nationalitäten in seinen Bann gezogen hatte, man bei uns in den litterarischen Kreisen der Heimat die Bedeutung des Wagnerschen Musikdramas verkennt und noch immer

auf das Erscheinen des grossen deutschen Dramas hofft. In kleinmütiger Verblendung hört man klagen, dass auf dem dichterischen, und namentlich auf dem dramatischen Gebiete noch keine den politischen Grossthaten der Nation von 1870 entsprechende dichterische Grossthat gelungen ist. Auf demjenigen Gebiete freilich, auf dem diese klugen Litteraten und Kritiker das vollendete deutsche Drama erst noch erwarten, werden sie, nach dem berufenen Worte eines Grossen, „ganze Erdperioden vergebens warten" können. Sie möchten nämlich ein wahrhaft grosses, dichterisches und dramatisches Gebilde entstehen sehen auf ihrem eigenen Boden, das heisst, dem Boden des dichterischen und litterarischen Schaffens, das nicht aus wirklich zwingender dichterischer Stimmung hervorgeht, nicht aus der gesunden Erde des Volkslebens, sondern aus einem mit allerlei künstlichem Aroma versetzten, exotischen Boden, wie er nur in dem Kreise einer exklusiven Minderheit entstehen kann, die sich vor jeder rauhen Berührung mit dem wirklichen Volksleben und den Kräften, die sich in ihm regen, ängstlich zurückhält. Oder es handelt sich bei ihnen um ein Schaffen, das nicht aus dem reinen Ideale der Menschheit, sondern aus der Unnatur und Verkehrtheit der heutigen Gesellschaft schöpft; ein Schaffen von Dichtern, die selbst da, wo sie ehrlich nach Wahrheit streben, wo sie die Schwächen und Verkehrtheiten unserer heutigen Gesellschaft lebhaft fühlen und geisseln, doch selbst auf diesem Boden stehen bleiben und glauben, innerhalb unserer heutigen Gesellschaftszustände diese reformieren und verbessern zu können; während doch nur eine gänzliche Loslösung von dem prosaischen Boden unserer heutigen Zustände und eine Erhebung in die erhabenen Sphären des Ideals und der reinen menschlichen Poesie, die Probleme, die unsere Zeit bewegen und quälen, wirklich künstlerisch zu bewältigen und uns innerlich wieder von ihnen zu befreien vermag.

Fünftes Kapitel.

Nachklänge.

Motto: Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu verwerfen und es überhaupt für Pedanterie zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, dass jeder die Kunst aufs neue für sich anfangen solle.

Lessing, Hamburgische Dramaturgie.

1. Abschnitt.

Abermalige Verirrung der deutschen Dramatik. Das Drama des jüngsten Deutschlands.

Wenn wir unseren Zweck, eine Geschichte der Entwicklung der deutschen Dramatik zu geben, in diesem Werke vollständig erreichen und die Zweifel an der Allgemeingültigkeit von der Bedeutung der Wagnerschen Musikdramen zerstreuen wollen, müssen wir, wenn auch nur in kurzem Überblick, das Wesen und die Bedeutung der neuesten, der realistischen oder naturalistischen deutschen Dramatik prüfen. Wir wollen untersuchen, ob in ihr etwa ein neuer Fortschritt über die Wagnerschen Musikdramen hinaus sichtbar wird, oder ob überhaupt ein wirklich fruchtbarer Fortschritt auf dem Gebiete der echten dramatischen Kunst in Deutschland gemacht worden ist. Zu einem Urteil darüber werden wir sehr rasch gelangen.

Schon in ihrem Namen, die „jüngstdeutsche Dramatik oder Litteratur", drückt sich unbewusst ihr künstlerischer Wert aus.

Sie ist nämlich nichts anderes, als eine Wiederaufnahme der Tendenzen der jungdeutschen Litteratur, aus den 30er Jahren unseres Jahrhunderts, der Gutzkowschen und Hebbelschen Richtung; eine Tendenzdichtung gleich jener, aber umgewandelt in Rücksicht auf die besonderen Fragen und Probleme, die unsere Zeit und unser öffentliches Leben bewegen. Wie die jungdeutsche Litteratur eine Tendenzdichtung war, die die Stimmungen und Strömungen des öffentlichen Lebens, nackt und unmittelbar als solche, in die Dichtung und Kunst zu übertragen suchte, jene Strömungen, in denen das Bürgertum, der dritte Stand sich von den absolutistischen Herrschaftsgelüsten der politischen und geistlichen Machthaber zu befreien und den älteren Gesellschaftsklassen, dem Adel und der Geistlichkeit, gleichwertig an die Seite zu stellen suchte, so ist die jüngstdeutsche Litteratur eine Tendenzdichtung, welche die heute im Vordergrunde des öffentlichen Lebens stehenden Emanzipationsbestrebungen des vierten, des Arbeiterstandes, dichterisch zu schildern versucht, und die rückständigen gesellschaftlichen Mächte, den feudalen Adel und die Bourgeoisie, die jenen hindernd im Wege stehen, bekämpft. Sie will alle Not, alles Elend, alle Unterdrückung, von denen die unteren Volksklassen heimgesucht sind, mit brennenden Farben vor dem Zuhörer und Leser heraufbeschwören und eine ätzende Kritik am Kapitalismus üben; sie will alle hässlichen und unsittlichen Züge desselben, die Herzenshärte seiner Träger, und alle die quälenden Widersprüche und Dissonanzen, die die kapitalistische Gesellschaft in sich birgt, ungescheut und rücksichtslos aufdecken. Aber die Dichter dieser neuesten, jüngstdeutschen Dramatik beschreiten dabei denselben aussichtslosen und verfehlten Weg, wie die jungdeutschen Dichter, wie Gutzkow und seine Genossen und Hebbel; sie nehmen alle diese Strömungen der Öffentlichkeit mit ihren Unklarheiten, ihren in blossen Stimmungen, statt in klaren Ideen, sich bewegenden Anschauungen, alle die verworrenen und trüben, oft wahren, oft aber auch übertriebenen und verzerrten, jedenfalls stets subjektiven Meinungen und Anklagen in ihre Dichtungen auf, statt dass sie als Dichter über ihnen stehen und sie vom Boden einer festen, sicheren, idealen Weltanschauung aus beleuchten sollten.

Sie müssten sich nicht über diese öffentlichen Strömungen, Stimmungen und Anklagen hinwegsetzen, sollten aber mit einer, in sich ganz einigen, künstlerischen Anschauung und Gestaltungskraft ihnen gegenübertreten und sie dadurch künstlerisch bewältigen. Statt sich von den Problemen und Stimmungen der Zeit in ihrem dichterischen Schaffen einfach treiben zu lassen, sollten sie ihnen mit innerlich gefestigtem Wesen, mit einer gereiften philosophischen Erkenntnis und sicherer künstlerischer Empfindung gegenüberstehen. Dadurch würden sie auch die Fähigkeit erlangen, die Welt von den tragischen Zuständen, die sie heute bedrücken, künstlerisch zu befreien.

Diese Dichter wandeln aber noch in einer anderen Hinsicht falsche Wege. Die vielfachen Unvollkommenheiten, Widersprüche und unsittlichen Erscheinungen unserer heutigen Lebens- und Gesellschaftszustände empfinden sie zwar lebhaft und schildern sie auch zum Teil richtig und wahr, bleiben aber in ihrer Dichtung selbst auf eben dem Boden stehen, der unseren heutigen Gesellschaftszuständen entspricht. Sie wollen in dem prosaischen Milieu unserer Zeit, das doch selbst nur ein Produkt unserer heutigen verkehrten Gesellschaftszustände ist, stehen bleiben, wollen alle die kümmerlichen, kleinen Standes- und Rangbezeichnungen unserer prosaischen Alltagswelt in ihren Dichtungen festhalten, und doch die Widersprüche, Ungerechtigkeiten und sittlichen Schäden dieser Gesellschaft geisseln und reformieren. Sie begreifen nicht, dass sie dieses wahrhaft künstlerisch nur auf einem Boden erreichen könnten, der vollkommen losgelöst ist von unseren Alltagsbeziehungen und einer poetischen Sphäre angehört, die mit den unnatürlichen, verwickelten und prosaischen Gesellschaftszuständen von heute nicht das geringste zu thun hat; in der das reine ideale Wesen des Menschen und der menschlichen Gesellschaft den Mittelpunkt der Darstellung bildet [1]).

---

1) Wenn die heutigen Dichter als erstes Prinzip ihres Schaffens Wahrheit auf ihre Fahne schreiben, mit der Begründung, dass Wahrheit doch das höchste Gesetz der Kunst sei, so haben sie mit ihrer Behauptung vollkommen recht. Sie vergessen aber dabei, dass Wahrheit nur da ein künstlerisches Schaffen ermöglicht, wo der Dichter Gesellschaftszustände zu schildern hat, e natürlich und gesund sich entwickelt haben. In solchen wird die Schön-

Solche Sphäre ermöglicht trotzdem dem Dichter, wie wir es an dem Beispiel Wagners gesehen haben, alle Probleme, Widersprüche und tragischen Gebrechen unserer Zeit, wie in getreuestem Spiegel, aufzufangen. Freilich wird er dann nicht mehr in subjektivem Zorn und subjektiver Erregung, die wohl in Volksversammlungen, aber nicht in der Kunst am Platze sind, schaffen, sondern objektiv beobachtend in sicherer künstlerischer Gestaltungskraft; ein Schaffen, das ihn auch nur einzig befähigt, die Zeit wieder von ihrer Tragik zu befreien und das gestörte Ideal der menschlichen Natur und der menschlichen Gesellschaft, zunächst im Geiste und in der Kunst, wiederherzustellen. Weil sie aber alle, auch die grossen Dichter, die grossen Talente dieser neuesten jüngstdeutschen Richtung des Dramas entgegengesetzte Wege gehen, darum kommen sie bei allen grossen Ansätzen, bei allem Geist und Talent, nie zu einem rein künstlerischen Schaffen, nie zu der echten, befreienden künstlerischen Heiterkeit, die ihren Gegenstand wirklich bewältigt hat, und im Gefühl ihrer siegreichen künstlerischen Gestaltungskraft selbst die furchtbarste Tragik der Zeit zu überwinden weiss, und den Zuhörer mit dem wiederhergestellten inneren Gleichmass und der inneren Heiterkeit der Seele aus dem Theater entlässt. Daher haftet allen diesen Schöpfungen mehr oder minder die gequälte, gedrückte Stimmung eines Dichters an, der in seinem inneren Bewusstsein sich selbst von den Problemen der Zeit bedrängt fühlt, ihrer aber nicht Herr zu werden und sie wahrhaft zu überwinden wusste, — oder diese Dichter verfallen wieder in die alte Schwäche der deutschen Dramatiker, unklare, grosse Worte im Munde führende, aber innerlich willensschwache und haltlose Helden zu schaffen, deren Thaten in traurigem Widerspruch zu den grossen Ideen

---

heit, als die notwendige Begleiterscheinung aller gesunden und wahren Zustände in der Natur und der menschlichen Gesellschaft, sich unwillkürlich einstellen. Schildert der Dichter daher solche Zustände wahr, so wird von selbst die höchste Schönheit sein Schaffen durchfliessen und adeln. Will der Dichter aber Zustände wahr schildern, die als solche schon unnatürlich verderbt, von der Natur und einer vernünftigen Gestaltung der menschlichen Gesellschaft gänzlich abgeirrt sind, so kann er nur Verzerrung und Karrikatur, aber nicht künstlerisches Schaffen hervorbringen.

und Gedanken stehen, die sie im Kopf tragen, und von denen ihre Lippen überfliessen.

Diese Behauptungen wollen wir jetzt an einzelnen der bedeutendsten, dichterischen Erscheinungen der jüngstdeutschen Litteratur, und zeitgenössischer Dichtern anderer dramatischer Richtungen, noch kurz zu beweisen suchen.

Anfangs setzte diese neuere naturalistische Richtung zwar ganz gesund ein, nachdem zwei grosse fremdländische, aber stammverwandte Dramatiker, die beiden norwegischen Dichter, Björnstjerne Björnson und Ibsen, diese Richtung bei uns in Deutschland eingeführt hatten [1]). Beide Dichter, Ibsen allerdings nur in der ersten Periode seines Schaffens, waren auf ihrem begrenzten Gebiete, dem des bürgerlichen Dramas, gesund und wahr. Beide griffen unliebsame, hässliche und krankhafte Erscheinungen unseres politischen und noch mehr unseres socialen Lebens auf, und schilderten sie in voller Wahrheit mit der ganzen unerbittlichen Schärfe unbeugsamer norwegischer Naturen.

Unsere deutschen Litteraten hätten aber nicht Deutsche sein müssen, wenn sie nicht angesichts dieser neuen dramatischen Erscheinungen des Auslandes vollständig den Kopf verloren hätten, alsbald alles Grosse und Gewaltige, was bei uns gleichzeitig von Wagner geschaffen worden war, vergessen und in urteilsloser Bewunderung der beiden Norweger, insbesondere Ibsens, die wunderlichsten Purzelbäume geschlagen hätten. Sie haben alsbald Ibsen, der ein grosses Talent, aber nicht mehr ist — vom „Volksfeind" bis zum „Coriolan" Shakespeares ist noch ein weiter Weg — wahrscheinlich zur grossen Verwunderung des Dichters selbst, zu einem unerreichbaren Genie aufgelobt und sie haben sein Drama, das in einer begrenzten Sphäre brav und schön war, aus dem wir in Deutschland sehr wohl Anregung schöpfen konnten, aber ohne dass wir darüber einen Augenblick die Vorzüge unseres eignen Dramas vergessen durften, zu einem gewaltigen Kunstwerk umgestempelt, und dadurch wahrscheinlich den Dichter mit in eine schiefe, verkehrte Richtung hinein-

1) Wir müssen hier ausnahmsweise einmal zwei ausländische Dramatiker in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen, weil ohne sie das neueste deutsche Drama gar nicht verständlich wäre.

drängen helfen. Denn was der Dichter nachher in der zweiten Periode seines Schaffens, in den „Gespenstern", „Hedda Gabler", der „Wildente", im „Baumeister Solness" u. a. geschaffen hat, das zeigt nicht mehr seine schöne, wenn auch begrenzte Fähigkeit, sondern nur noch seine Unfähigkeit, die Probleme und Konflikte des modernen Lebens irgendwie künstlerisch befreiend zu behandeln. Das zeigt seinen herben Wahrheitssinn aus seiner ersten Schaffensperiode verzerrt zu einem Blick, der nur noch Karrikaturen zu sehen vermag, der keine Erscheinung des Lebens mehr gesund und unbefangen zu betrachten weiss; das zeigt eine solche Fülle von Überwahrheit und daher Unwahrheit, von Krankhaftigkeit, von grauer, tüftelnder Grübelei und nordischer Nebelhaftigkeit, so dass wirklich die ganze Niaiserie des deutschen Publikums dazu gehört, um diesen Werken Geschmack abzugewinnen.

Diese spätere Verirrung Ibsens zeigt deutlich, dass seine ersten, frischen und gesunden Dramen höchst segensvoll auf unsere deutschen Dramatiker hätten wirken können, wenn diese sich damit begnügt hätten, die herben, trotzigen Lebensbilder, die uns der nordische Dichter in seiner „Nora", seinem „Volksfeind" vorgeführt hatte, in frischer Empfänglichkeit auf sich wirken zu lassen, die neugewonnenen Eindrücke dann aber mit denen des herrlichsten dramatischen deutschen Vorbildes, mit dem Wagnerschen Musikdrama, verbunden, und aus diesen Eindrücken zusammen ein neues, lebensvolles Kunstwerk gestaltet hätten. Unsere neueren deutschen Dramatiker gingen aber fast alle mehr oder weniger den verfehlten Weg, die Ibsenschen Tendenzen des Dramas einseitig festzuhalten und fortzuführen.

Wir wollen uns gleich in einer näheren Betrachtung zu dem bedeutendsten unter ihnen, zu Gerhart Hauptmann, wenden. Hauptmann unterscheidet sich insofern ungemein vorteilhaft von einer ganzen Schar blosser Ibsen-Nachahmer, dass er das erste Stadium der Ibsen abgeguckten naturalistischen Schrullen verhältnismässig rasch überwunden und bald die eigentümlichen Vorzüge der deutschen Dichtung entwickelt hat, die noch keinem echten deutschen Dichter, er sei nun ein grösster, ein grosser oder auch nur ein mittelmässiger, je ganz gefehlt haben. Er hat

das deutsche Gemüt, die deutsche Innerlichkeit und die deutsche Poesie alsbald der herben, selbst in ihren besten Schöpfungen mehr verstandes- als gefühlsmässig sich äussernden Muse Ibsens gegenüber, mit siegreicher Kraft in die Wagschale geworfen. Damit hat er zwar bisher in keiner Weise ein vollendetes oder überhaupt ein Kunstwerk geschaffen, aber er hat sich das Verdienst erworben, innerhalb der jüngstdeutschen Richtung ein, wenigstens durch und durch deutsches Drama erschaffen zu haben, das von Ibsen wohl inspiriert, aber mit seinen eigenen Zügen bereichert ist und einen spezifisch deutschen Charakter erhalten hat. Hauptmanns Dramen schliessen sich ihrer Bedeutung, ihren Vorzügen und ihren Fehlern nach ganz an die jungdeutsche Richtung eines Gutzkow und Genossen an, wenn auch natürlich seine Tendenzen, den veränderten Strömungen der Zeit entsprechend, ganz andere sind.

In dem ersten Drama, in dem Hauptmann sich von der blossen Nachahmung Ibsens losreisst, in den „Einsamen Menschen", beweist er bereits voll die Fähigkeit, wie sie auch Gutzkow gegenüber seiner Zeit besass, in die Stimmungen, Konflikte und die Tragik des Lebens unserer Zeit mit fester Hand einzugreifen. Der Gegensatz des beschränkten häuslichen Lebens, wie es sich als Niederschlag der philisterhaft einengenden Anschauungen eines Jahrhunderte lang unterdrückten Kleinbürgertums herausgebildet hat, zu dem modernen Leben mit seinem freien, von der Wissenschaft erhellten Zug, ist hier scharf beobachtet. Der Zwiespalt, wie sich der moderne Mensch in seiner Häuslichkeit, seinem Gemütsleben an die alte, enge Welt gekettet sieht, während doch die neue, freie Zeit ihn gebieterisch aus diesen engen Kreisen in eine weite Naturanschauung und eine freiere Gestaltung der menschlichen Gesellschaftszustände hineinzieht, ist treffend dargestellt. Aber ebenso, wie Gutzkow, zeigt sich auch Hauptmann unfähig, sich über diese modernen Stimmungen, diese moderne Tragik zu erheben und sie künstlerisch zu beherrschen, — oder vielmehr, der ganze Stoff ist so unglücklich gewählt, dass er wie im „Uriel Acosta" seine befreiende Lösung von vornherein ausschliesst. Altes und Neues steht in der Dichtung sich schroff gegenüber, so unklar und verworren, wie

es das Leben selbst zeigt; statt dass der Dichter in seiner eigenen Anschauung, zu der er sich durchgerungen, über den Parteien stehen, und ein drittes Element zeigen sollte, in dem diese Gegensätze sich wieder schliessen und in einer höheren Wahrheit aufheben. Christentum und Darwinismus, wie sie der Dichter aus den Stimmungen der Zeit unmittelbar als solche aufgenommen hat, und die beiden socialen Lebensformen, die er in seinem Drama einander gegenüberstellt, sind beide gleich einseitige Anschauungsweisen; hier die feste Treue der Häuslichkeit, aber in einem engen und beschränkten Kreise, in den kein Lufthauch modernen Geistes hineindringt; dort ein freier Geist, dem aber wieder die Treue und Beharrlichkeit fehlt. Hier hätte der Dichter, wenn auch nur im Untergange des Helden, uns eine dritte Weltanschauung zeigen müssen, die die Gemütsseite des Christentums mit dem kritisch aufhellenden Geist und der einseitigen Verstandesaufklärung des Darwinismus vereint, und ebenso eine sociale Lebensform, welche der schlichten Treue der Ehe die Freiheit der geistigen Anschauung, ein gegenseitiges geistiges Verständnis der Gatten hinzufügt. Das liess sich aber nicht auf dem Boden unserer prosaischen Lebensverhältnisse, sondern nur in einer rein menschlichen, poetischen Sphäre ausführen. So lange der Dichter auf einem Boden stehen bleibt, der die noch ungelösten, verworrenen Konflikte unserer Zeit zu seiner Voraussetzung hat, ist jeder Kampf gegen die tragischen Seiten unserer Lebenszustände vergeblich. Dieser Kampf muss ihn selbst immer wieder in den unklaren Konflikt zurückwerfen, ohne dass er einen befreienden Ausweg aus der Tragik unserer Zeit findet. Und so wird der Held der „Einsamen Menschen", Johannes Vockerath, das echte Abbild des Uriel Acosta. In trauriger Halbheit und Haltlosigkeit schwankt er zwischen beiden Elementen des Dramas hin und her. Er vermag sich weder zu der Treue zu seinem Weibe und Kinde zurückzufinden, noch Anna zu entsagen; und so geht er gebrochen unter, ohne dass uns der Dichter mit dem beruhigenden Ausblick auf echt menschliche Freiheit und befriedigende menschliche Gesellschaftszustände entlässt. Mit grossem Talent hat der Dichter die Stimmungen der Zeit geschickt wiedergegeben; aber er ist ebenso unklar, oder

nur ebenso klug wie sie; er steht in der Zeit, aber nicht über der Zeit, wie es der echte Genius thut, der der Zeit und ihren unklaren Stimmungen, ihrem unbewussten Wollen und Sein mit überlegener Einsicht und Klarheit gegenüber tritt und ihr in plastisch sicheren Zügen das positive, neue Ziel, dem sie zustrebt, künstlerlisch vor Augen stellt. Wie wunderbar hatte Wagner im „Tannhäuser", die Gegensätze unserer Zeit zu schildern und ein neues, höheres Element aus ihnen zu entwickeln gewusst; aus der christlichen Asketik auf der einen Seite und der freudig lockenden, aber zuchtlosen Lust in der Venus hatte er ein drittes Element, das der pantheistischen, aber unerschütterlich in sich gefestigten Weltanschauung geschaffen, die die Vorzüge der beiden, entgegengesetzten Lebenselemente mit Ausscheidung ihrer Nachteile vereinigt.

War bis dahin Hauptmann in der kleinbürgerlichen Sphäre und in der Abspiegelung kleinbürgerlicher Verhältnisse stehen geblieben, so erweiterte sich allmählich sein Stoffgebiet, und führte ihn in die grossen Kämpfe unserer Zeit, die socialistische Frage und den grossen Gegensatz zwischen der alten, auf dem Boden des Christentums stehenden Weltanschauung und der aus ihr resultierenden Gestaltung unserer politischen und socialen Verhältnisse, und in eine verheissungsvolle, zukünftige Welt, in der die menschliche Gesellschaft unmittelbar unter dem Einfluss der Natur sich in Freiheit entwickeln soll. Es waren die „Weber" und die „Versunkene Glocke", in denen der Dichter unmittelbar in die grossen, unsere Öffentlichkeit bewegenden Fragen hineingriff und sich auf die Höhe der Zeit stellte. Die eigentümlichen Vorzüge und Mängel seiner dichterischen Begabung änderten sich aber dadurch in keiner Weise, und namentlich ist das im höheren Sinne Verfehlte dieser ganzen Richtung dadurch nicht beseitigt worden. Im Gegenteil, bei dem höheren Stoffgebiete, das der Dichter in diesen Dramen beschreitet, treten die Mängel dieser Richtung im höheren künstlerischen Sinne noch viel klarer und deutlicher hervor. In den „Webern" stellt der Dichter der Unvernunft hier die Schwäche dort gegenüber. Auf der einen Seite schildert er die Habsucht und Herzenshärte der Unternehmer; auf der anderen Seite die in ihrem endlich erwachten

Unwillen über den unmenschlichen Druck wohl verständlichen und sympathischen Weber, die aber in ihrer hilflosen Schwäche und in ihren kindlich unklaren, verworrenen Anschauungen über die Weltverhältnisse ebenfalls nicht zum Gegenstand eines erhebenden, befreienden Gefühls für uns werden, sondern nur einen niederdrückend beengenden Eindruck hinterlassen; nicht echt künstlerisches Mitleid in uns hervorrufen, sondern nur subjektiven Zorn und Unwillen über elende sociale Verhältnisse in uns erwecken. Und schliesslich zeigt uns der Dichter im Hintergrunde der Handlung eine Regierung, die ihre Truppen gegen diese unglücklichen Weber schickt, eine Regierung, die nicht über den Parteien steht, sondern selbst in einem beschränkten und engen Klasseninteresse befangen ist. — Diese „Weber" liefern allenfalls das Rohmaterial zu einem Kunstwerk, sind aber selbst noch kein solches. Diese „Weber" wird man doch nicht als ein echtes Kunstwerk bezeichnen wollen in einem Lande, das einen Goetheschen „Egmont" und einen Schillerschen „Tell" gesehen hat, wo das Werk der Befreiung von einem unvernünftigen politischen Druck hier mit tragischem, dort mit glücklichem Ausgange in der sieghaftesten Weise künstlerisch uns vor Augen geführt ist. Die Anhänger Hauptmanns haben sich sehr viel darauf zu gute gethan, dass in den „Webern" ein Drama ohne einen Helden geschaffen sei, ein Drama, in dem nicht mehr ein einzelner, noch so grosser Held die Hauptrolle spiele, sondern die Majestät der Menge selbst handelnd auf den Schauplatz trete und in kühnen Thaten ihr Geschick entscheide; und man hat daraus wohl gar eine neue Gattung des Dramas herleiten wollen. Nun, wir finden nur, dass dieser erste Versuch eines Dramas ohne Helden abschreckend genug wirkt. Wir meinen, der Held fehlt diesem Hauptmannschen Drama an allen Ecken und Enden, der Held, der inmitten dieser allgemeinen Unvernunft, Schwäche und Unklarheit die Vernunft repräsentiert, oder wenigstens einen konsequenten, zielbewussten Willen äussert; der, wenn auch erst in seinem Untergange, uns eine neue Freiheit und zugleich eine lebensfähige, den realen Machtverhältnissen angepasste Gestaltung politischer und socialer Verhältnisse ahnen lässt, — der Held, der über den Parteien steht und aus dem chaotischen Gewoge

unklarer, wilder Leidenschaften hier und dort ein festes Gebilde einer neuen, dauernden, politischen und socialen Zukunft, wenn auch mit dem Opfer seiner Persönlichkeit, herauskrystallisiert [1]). Der Dichter hat auch hier nur die unklaren, gärenden und grollenden Stimmungen unserer Zeit geschickt wiedergegeben; aber ohne die Fähigkeit, einen überlegenen Standpunkt ihnen gegenüber einzunehmen und der Zeit, wenn auch nur in der geistigen, idealen Sphäre, einen lösenden Ausweg aus den sie bedrückenden Problemen und Wirren zu zeigen, und ihr in der Kunst den Sieg der freien Menschlichkeit und einer auf ihr beruhenden staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung mit fester Hand vorauszuzeichnen. Der echte Dichter soll aber gerade da, wo die Zeit in ihren Anschauungen noch unklar ringt, ihr voraneilen mit seiner klaren, in sich gefestigten und durchgerungenen Anschauung und sie zur Klarheit bringen über den dumpfen Drang, der in ihr lebt und wühlt. Das ist der wahre und schönste Beruf des Dichters. Er soll im künstlerischen Bilde die Lösung der Probleme da vorauszeichnen, wo die Wirklichkeit eine Lösung der sie bewegenden Fragen noch nicht herbeizuführen vermag.

Denselben Mangel wie die Weber zeigt auch die „Versunkene Glocke", die unstreitig bisher als die edelste und poetischste Schöpfung des jüngsten Deutschlands sich darstellt; die zwar lange noch kein vollendetes Kunstwerk ist, aber später vielleicht einmal dieselbe typische Bedeutung für das Schaffen des jüngsten Deutschlands gewinnen wird, wie der „Uriel Acosta" für das des jungen Deutschlands. In der „Versunkenen Glocke" nimmt der Dichter das Problem der „Einsamen Menschen" auf einer höheren Warte wieder auf. Der Held, Heinrich der Glockengiesser, steht wieder mitten zwischen zwei Welten, zwischen der heutigen, die auf dem Boden des Christentums, der Religion der Entsagung

1) Man hat den Dichter damit zu rechtfertigen gesucht, dass in der Handlung der „Weber" für einen Teil kein Platz sei. Aber der Dichter ist für seine Stoffwahl mit verantwortlich, und wenn er, wie hier einen Stoff wählt, in dem für einen echten Helden nicht nur, sondern überhaupt für eine Lösung des Konfliktes kein Raum ist, so fällt doch der Vorwurf auf den Dichter zurück.

beruht, und einer neuen, vom Dichter indes in ganz unbestimmten Umrissen gezeichneten Welt, die unmittelbar unter dem Einfluss der Natur steht. Aber dieses Problem ist von vornherein genau wie im „Uriel Acosta" so unglücklich aufgestellt, dass eine Lösung des Konfliktes, in den der Held hineingerät, gar nicht möglich ist. — Erst reisst sich Heinrich los von den alten, engen, ihn bedrückenden Verhältnissen und schwärmt ins Weite und Unbegrenzte hinein, in eine neue Menschheitsreligion der Freude und Liebe, wo jeder seine Persönlichkeit voll ausleben kann, in eine neue, menschliche Gesellschaft, die unmittelbar am Busen der Natur erblüht. Aber das Übermenschentum Nietzsches bekommt ihm schlecht. Der Gedanke an Weib und Kinder wird wieder so übermächtig in ihm, dass er sein kühnes Werk mitten im ersten Ansatz zu seiner Verwirklichung fallen lässt, der Liebsten, die ihn zu seinem höchsten Schaffen begeistert hat, flucht und kopflos in die alte Welt zurückeilt. Diese weist ihn aber natürlich jetzt schroff zurück. Er hat das Opfer seiner Freiheit umsonst gebracht, und er wankt nun wieder gebrochen zu Rautendelein zurück, um zu erfahren, dass auch sie ihm jetzt verloren ist. Man sieht, die innere Familienähnlichkeit zwischen der „Versunkenen Glocke" und dem „Uriel Acosta" ist unverkennbar. Auch Acosta trotzt zuerst kühn der Priesterschaft, widerruft dann aber schmählich, um ebenso wie Heinrich zu erfahren, dass er das Opfer seiner Überzeugung vergebens gebracht, die Geliebte ihm doch verloren ist, bis ihn erst der Tod erlöst, der hier aber nicht, wie beim echten Helden, aus der konsequenten bis in den Tod getreuen Geltendmachung seiner Ideen hervorgeht, sondern ein blosses Verlegenheitsmittel des Dichters ist. Auch dieses Verlegenheitsmittel, aus einer durch Unklarheit und Schwäche des Helden verfahrenen tragischen Situation den Helden durch den Tod zu retten, findet sich getreulich in der „Versunkenen Glocke" wieder. Der Dichter hat am Schlusse des vierten Aktes seinen Heinrich in eine so unmögliche Situation gebracht, dass ein natürlicher Ausweg nicht mehr möglich ist und der Untergang des Helden darüber hinwegtäuschen muss, dass dem Dichter eine konsequente dichterische Entwicklung seines Helden aus den Händen geglitten ist. Der

einzige Vorzug Hauptmanns vor Gutzkow besteht darin, dass er naiver ist, seinen Helden nach dessen schmählichen Zusammenbruch keine schönen Worte machen lässt, und dass er schliesslich den Ausweg der Tragödie dadurch etwas versöhnender gestaltet, dass Rautendelein Heinrich im letzten Kuss die Augen zudrückt. Dadurch wird das Werk wohl poetischer als das Gutzkowsche, aber im wesentlichen an dem Urteil über die „Versunkene Glocke" nichts geändert.

Man braucht wahrlich für die vielen dichterischen Schönheiten, an denen das Drama reich ist, nicht blind zu sein; man kann sich freuen, dass es dem Dichter gelungen ist, aus seiner socialen Elendsdichtung sich bis zu dieser Höhe der Poesie emporzuschwingen, und wird dennoch nicht darüber hinwegkommen können, dass in der „Versunkenen Glocke" uns wieder die alte Misere des deutschen Dramas entgegentritt, in dem die Helden in den kühnsten Ideen mit Worten schwärmen und schwelgen, eine alte Welt einrenken oder eine neue hervorzaubern möchten, und doch nicht einer einzigen That fähig sind, welche die Verhältnisse, die sie angreifen, irgend wie zu verändern vermag. Überall fehlt den Helden, wie diesem Heinrich, die Willensstärke, die solch hohen Gedanken und kühnen Worten entspräche [1]); das kräftige Rückgrat, um die neuen Ideen unentwegt auch im harten Konflikt der Realitäten zur Durchführung zu bringen. Bei aller verschwenderisch ausgestreuten Poesie der „Versunkenen Glocke", bei allen hohen Phantasien von der herrlichen Welt, die neu erstehen soll, ist doch beim Ausgang des Dramas nicht ein Schritt zu ihrer Verwirklichung gethan. Die alte, dumpfe, beengende Welt des Christentums herrscht im Thale weiter, während in der Höhe die seelenlosen Naturgeister wieder die Herrschaft errungen haben. Die Idee der Menschwerdung der

1) Der jetzige Burgtheaterdirektor, Paul Schlenther, der seinen Freund Hauptmann sonst über den grünen Klee lobt, gesteht doch bei Besprechung des Florian Geyer mit dürren Worten ein, dass dem Hauptmannschen Helden die echte Kraft und Konsequenz mangelt, dass er nichts von einem Luther oder Bismarck an sich habe. Das ist es aber eben; nur echte Helden können uns frommen. Schwächlinge haben wir im deutschen Drama schon genug.

Natur, die uns in Rautendelein so verheissungsvoll vorgeführt wird, muss vom Dichter wieder ebenso aufgegeben werden, wie er die Bekämpfung des Christentums fallen lassen muss. Er hat eben nicht, wie es im echten Kunstwerk geschehen muss, alle Fäden der Handlung mit geschickter Hand zu einem festen Knoten verschlungen, sondern er hat sie wieder durcheinandergeworfen, ehe sie noch zu einem festen Gespinnst verknüpft waren. Um so peinlicher muss die Schwäche des Helden in dem Hauptmannschen Stück berühren, je höher das Ziel ist, das er sich gesteckt hat. Aus solch weichem Holz, wie dieser Heinrich, werden die Helden nicht geschnitzt, die die Menschheit auf ihrem mühselig dornenvollen Wege zu einer neuen, entscheidenden Wendung ihres Geschickes vorwärtsführen. Welch ein Gegensatz zwischen einem Wagnerschen Siegfried, der die zerbrochenen Stücken des Schwertes Nothung mit siegreicher Kraft zusammenschweisst und die ungeheure That vollbringt, Fafner zu töten, um damit die Lösung des unheilvoll verworrenen, tragischen Konfliktes anzubahnen, und diesem Heinrich, dem der Zwerg wieder zerschlägt, was er geschaffen hat, der kein Vertrauen zu sich selbst hat und ewig zweifelt und grübelt, der nur in Worten schwärmen kann, dem aber in der That nichts gelingen will! Schliesslich hinterlässt die Tragödie nur den Eindruck, dass hier nicht die Kraft, sondern die Schwäche verherrlicht wird.

In einer Beziehung ist jedoch die „Versunkene Glocke“ ganz einwandsfrei. Die Schilderung der Natur ist vollendet.[1]) Der Dichter hat seine heimatlichen Berge ebenso wahr, als poetisch geschildert, und stellt sich selbst einem Goethe in seiner Schilderung des Harzes nicht unwürdig an die Seite. Ebenso sind die Gestalten, in denen der Dichter, gewisse Seiten der Naturerscheinungen anthropomorphisierend, die Natur selbst köstlich lebenswahr zu uns sprechen lässt, Rautendelein, Waldschrat

1) Dasselbe beobachten wir in der gesamten Kunst unserer Zeit. Auch in der Malerei, z. B. blüht nur wahrhaft die Landschaftsmalerei oder die phantastisch die Naturerscheinungen anthropomorphisierende Auffassung, worin unserer Zeit in Boecklin ein echtes Genie erstanden ist, während die Geschichtsmalerei, in der grosse Ereignisse oder Konflikte aus der menschlichen Welt vorgeführt werden, verfällt.

und Nickelmann im höchsten Grade gelungen. Es ist aber auch viel leichter, die Natur mit reinem und richtigem Blick anzuschauen, als in den Konflikten der menschlichen Leidenschaften, im Zusammenprall einer alten und neuen Welt, in den gründlich verfahrenen politischen und socialen Verhältnissen unserer Zeit den lösenden dramatischen Ausweg zu finden. Die Natur und ihre Gestalten sind dem Dichter ebenso gelungen, als die höhere Aufgabe, die eigentlich menschlich-dramatische Handlung des Dramas, der tragische Konflikt, dem Dichter entschieden misslungen ist.

Der zweite, zugkräftige Dramen-Schriftsteller unserer Tage, Sudermann, hat es sich viel leichter als Hauptmann gemacht. Er verfährt in fast allen seinen Dramen nach einem bewährten, alten Rezept mit unfehlbarem Erfolge. „Wollt Ihr zugleich den Kindern der Welt und denen des Geistes gefallen, malet die Wollust, nur malet den Teufel dazu.“ In fast allen seinen Dramen hat er mit grossem Geschick beiden Parteien, den Kindern der Welt und denen des Geistes, zu genügen gewusst. In der „Ehre“, in „Sodoms Ende“, der „Heimat“, im „Johannes“ fühlen sich ebenso diejenigen Theaterbesucher befriedigt, die von den reformatorischen Ideen der Zeit auch im Theater etwas vernehmen möchten, die mit Vergnügen die Sünden der Zeit, die hartherzige und pikant-wollüstige, kapitalistische Gesellschaft geisseln hören, — als die leichtlebigen, lustigen Kinder der Welt, die im Theater nur einen angenehmen, litterarisch gewürzten Sinnenkitzel, verspüren möchten, die in der pikanten Wollust unserer Zeit mit Vergnügen herumplätschern und ihr Abbild im Theater mit lustigem Schmunzeln verständnisvoll geniessen. Bei der „Ehre“ ist ihnen in den Scenen des Hinterhauses, wo die lustige Alma das Regiment führt, im „Johannes“, in den Gestalten des Herodes, der Salome und Herodias vollständig Genüge gethan. Da finden sie alle die kleinen koketten Künste und Sünden, wie sie in unserer kapitalistischen Gesellschaft zu Hause sind, naturgetreu abkonterfeit wieder, während der Dichter mit den heftigen Angriffen auf eben die kapitalistische Gesellschaft, die er doch so verführerisch auszumalen weiss, — mit dem Prophetenton, den er seinem Johannes

so geschickt in den Mund legt, mit den Prophetengebärden, mit denen er ihn ausstaffiert, die Kinder des Geistes nicht minder geschickt zu fesseln weiss. Der selige Meyerbeer würde sich vor Vergnügen im Grabe herumdrehen, wenn er im „Johannes" seinen gelehrigen Schüler die geschickte Mache seines Propheten so vortrefflich nachahmen sähe.

Jetzt nur noch ein paar Worte über die dritte bedeutende Richtung unserer neuesten dramatischen Litteratur, die durch Wildenbruch vertreten ist, in der er das historische Drama neu zu beleben sucht. Wildenbruchs Richtung könnte man mit einem einzigen Wort treffend bezeichnen: als die neu-Schillersche Richtung in demselben Sinne, wie sich heute in der Philosophie eine Richtung die neu-Kantische nennt. Genau so wie sich diese zu dem echten Kant verhält, verhält sich Wildenbruch zu Schiller. Wie jene ganz willkürlich gewisse, auf der Oberfläche liegende, Seiten der Kant'schen Philosophie, die dem Empirismus zugewandt sind, wieder aufnimmt, während sie die eigentlich geistige, transcendentale Tiefe seiner Philosophie über Bord wirft, so macht es Wildenbruch im wesentlichen gegenüber Schiller. Gewisse nur äusserliche Seiten des Schillerschen historischen Dramas, alle die wirksamen rhetorischen Mittel, die dieser anwendet, um eine bestimmte historische Zeit anschaulich zu schildern, weiss Wildenbruch geschickt wiederaufzunehmen. Aber von dem eigentlichen Geist der Schillerschen Dramen, der hinter dieser historischen Oberfläche und Aussenseite liegt, ist nicht viel auf ihn übergegangen. Trotzdem haben die Wildenbruchschen Erstlingsdramen, wie die „Karolinger", „Menonit" u. a., die zu einer Zeit geschaffen wurden, als noch das nationale Pathos die Nation lebendig durchdrang, durch ihren nationalen Elan, namentlich in einzelnen Partien, einen hohen künstlerischen Wert. Wildenbruch kam in einzelnen Ansätzen mit einigen glücklichen Stellen dieser Dramen sogar dem Ideale desjenigen dramatischen Schaffens nahe, dass nach dem Musikdrama Wagners noch einzig möglich war, demjenigen dramatischen Schaffen, das sich auf dem Gebiete des politisch-poetischen Elements bewegt. Darauf werden wir im letzten Abschnitt dieser Schrift genauer eingehen. Aber obgleich Wildenbruch in seinen Dramen

einzelne glückliche Griffe that, die den richtigen Weg für die Zukunft des deutschen Dramas zeigen konnten, so blieb er doch unfähig, ein in allen Teilen wirklich vollendetes Kunstwerk zu schaffen. Das historische Drama bleibt eben, wie wir nun wohl genügend nachgewiesen haben, unfähig, sich in ein wahres Kunstwerk umzuwandeln; es muss notwendig von der Höhe echter Poesie in die triviale Sphäre unseres Alltagslebens, in die Intriguen und das verstandesmässige Treiben des modernen Lebens herabsinken. Daher finden wir in allen Dramen Wildenbruchs neben wirklich dichterisch empfundenen, erhabenen Stellen überall triviale, verstandesmässige, den prosaischen Vorstellungen des heutigen Alltagslebens angepasste, selbst frivole Bestandteile, wie denn z. B. in den Karolingern unmittelbar neben wirklich gross gedachte, staatsmännisch-politische und dennoch poetisch wirkende dramatische Ergüsse eine ganz gewöhnliche moderne Ehebruchsgeschichte dazwischenläuft. — Es kommt hinzu, dass der Dichter im wesentlichen nur die eine Seite aus dem öffentlichen Leben unserer Zeit aufzunehmen wusste, die sich mit dem nationalen Leben berührte, allen übrigen lebendig sich regenden Kräften derselben, z. B. den socialistischen, sich aber vollständig verschloss. Daher konnte das anfänglich lebenswahre Pathos seiner Dramen sich nur mehr und mehr in ein künstlich erzeugtes verwandeln. Der Dichter musste in seinen Dramen oft mit allen Mitteln einer lärmenden Rhetorik künstlich ein Interesse an Stoffen und Problemen im Zuhörer zu erwecken suchen, das von Hause aus nicht vorhanden war, z. B. in seinen Heinrichs-Dramen an dem uralten Konflikt zwischen Kaiser- und Papsttum, dem in der Gegenwart ein wirkliches aktuelles Interesse nicht mehr innewohnt. Dadurch, dass überhaupt die gewaltige Abspiegelung der Zeitverhältnisse (ausser der einen des nationalen Geistes der Nation), die sich bei Schiller hinter dem historischen Stoffe verbarg, das bleibende, rein menschliche Element, das dahinter steckt, von Wildenbruch fallen gelassen wurde, musste sein Stoffgebiet sich allmählich mehr und mehr verengen, und mussten die Wildenbruchschen Dramen vielfach zu blos wirksamen Theaterstücken herabsinken, statt wahrhaft dichterische Schöpfungen zu werden.

2. Abschnitt.

Weitere Aussichten des deutschen idealen Dramas.

Schon längst wird dem Leser die ungeduldige Frage auf den Lippen schweben, ob wir denn annehmen, dass mit dem Wagnerschen Musikdrama die deutsche Dramatik ein für allemal an ihrem Ziel angelangt sei, über das hinaus es keine weitere Entwicklung mehr gäbe, und dass also allem weiteren dramatischen Schaffen die Kraft unterbunden sei; ob wir ferner annehmen, dass neben dem Musikdrama das recitierende Drama gar keine Berechtigung mehr habe, die Schauspielbühne also für die Zukunft ganz wegfallen solle. Dieser Ansicht sind wir keineswegs! Wir messen dem recitierenden Drama auch nach Wagner noch eine grosse und gewaltige Bedeutung für die Zukunft bei; nur sind wir der Meinung, dass gerade sein Musikdrama den Weg zu diesem neuen, recitierenden Drama eröffnet. Wagner selbst wollte ursprünglich in seinen ersten theoretischen Schriften das Schauspiel neben dem Musikdrama überhaupt nicht mehr gelten lassen, sondern nur noch das Kunstwerk anerkennen, in dem Dichtung und Musik gleichberechtigt eine Stelle einnehmen, in welchem Schauspiel und Oper gewissermassen beide aufgegangen sind. Später hat er aber selbst empfunden, dass sich diese Forderungen nicht aufrecht erhalten lassen. Im 9. Bande seiner Schriften hat er zugestanden: „Offenbar giebt es also eine Seite der Welt, welche uns auf das ernstlichste angeht und deren schreckensvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verständlich werden, auf welchem die Musik sich schweigend zu verhalten hat. Dieses Gebiet dürfte, wenn auch nicht als der Boden, so doch als die Erscheinung der Geschichte am sichersten zu bezeichnen sein.“ (Über die Bestimmung der Oper, Band IX d. ges. Schriften.)

Wagner hat hier einen richtigen und tiefen Gedanken gehabt, ihn aber nicht zutreffend ausgedrückt. Seine Ausführungen könnten den Anschein erwecken, als ob das recitierende Drama wieder zu geschichtlichen Stoffen zurückkehren sollte. Wir

glauben aber in unserem Werke hinlänglich nachgewiesen zu haben, dass selbst das grösste Dichtergenie es nicht vermag, aus einem nackten geschichtlichen Stoffe ein wirkliches dramatisches Kunstwerk zu gestalten. Was Wagner meinte, ist offenbar nicht ein geschichtliches Drama, d. h. ein Drama, welches eine frühere Zeit, die uns als solche gar nicht mehr interessiert, mit allen ihren Einzelheiten wieder heraufbeschwören will, sondern ein Drama, das den innersten Kern der Geschichte, nicht der Vergangenheit, sondern der Gegenwart, und nicht die Geschichte in ihren einzelnen Zügen uns vorführt, sondern sie nur in ihrem innersten Geiste enthüllt. Ein Drama also soll es sein, das die Geschichte nicht verfolgt in ihrer breiten Ausdehnung im Raum, sondern nur den concentrierten Extrakt dieser Geschichte mit einem Worte, den politischen Geist der Gegenwart in seinem innersten Wesen poetisch darzustellen sucht. Ein solches Kunstwerk vermöchte allerdings im realistischen Sinne die politischen Strömungen unserer Zeit noch unmittelbarer, als das Wagnersche Musikdrama wiederzugeben; aber es müsste notwendigerweise von der Sprache der Musik wieder zur Wortsprache übergehen, und dennoch durchweg gefühlsmässig poetisch empfunden sein, und dürfte nirgends in verstandesmässige Prosa zurückverfallen. Für ein solches Drama liegen auch einzelne glänzende Vorbilder in der Entwicklungsgeschichte des Dramas bereits in genügendem Masse vor. Shakespeare vor allem war ja der unerreichte Meister, der zwar infolge der rohen, unbeholfenen Natur seiner Bühne kein, unseren modernen Anforderungen entsprechendes, in allen Teilen ausgereiftes Bühnendrama zu schaffen vermochte, der aber in einzelnen genialen Zügen und Scenen seiner Dramen uns bereits das erhabenste Muster des dramatischen Schaffens in dem von uns skizzierten Sinne vor Augen geführt hat. Im „Julius Cäsar", vor allem in der wunderbaren genialen Leichenrede des Antonius, in verschiedenen Scenen aus „Richard III.", „Hamlet", „Macbeth", „Coriolan" u. a. hat uns Shakespeare gezeigt, wie der Dramatiker realistisch sich auf rein politischem Boden bewegen, Staatsmänner vor uns agieren lassen, und doch stets auf der reinen Höhe ergreifender Poesie bleiben kann, ohne einen Augenblick in öde, verstandesmässige Prosa hineinzugeraten, der

alle unsere historischen Dramendichter, — Schiller nicht ausgenommen —, erlegen sind. Im Gegensatz zu Wagner erwählte Shakespeare als dichterischen Stoff mit Vorliebe dasjenige rein menschliche Element, das sich auf den Staat und den Staatsmann bezieht. Der Staat und der Politiker bildeten für Shakespeare den Angelpunkt seines Denkens und Dichtens, und in diesem Sinne nehmen wir jetzt den Gedanken wieder auf, den wir gleich im Eingang unserer ganzen Schrift vorausschickten, dass es für das Drama unserer Zeit nur noch einen Weg zum gesunden Weiterschaffen giebt: in der Rückkehr zu Shakespeare. Eine absolute Rückkehr giebt es aber in der Geschichte nicht, weder in der Politik, noch in der Kunst. Rückkehr im vernünftigen Sinne kann immer nur eine Rückkehr bedeuten, die alle dazwischenliegenden, unterdes errungenen Entwicklungsmomente mit aufnimmt, sie festhält und von ihnen aus in einem höheren Sinne zu einer früheren Entwicklungsstufe zurückkehrt. Wir plaidieren also nicht etwa dafür, dass der moderne Dramatiker zu der unbeholfenen Bühnentechnik Shakespeares zurückkehre, sondern dass er Alles, was auf einem Jahrhunderte langen Entwicklungsgange durch Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer und Wagner gewonnen ist, in dieses neue recitierende Drama mit aufnehme. Er soll von dem Wagnerschen Musikdrama aus wieder voranschreiten zu einem modernen, den Geist unserer jetzigen Politik dichterisch wiedergebenden recitierenden Drama, und in diesem Sinne nur verlangen wir eine Rückkehr zu Shakespeare.[1]) Es ist aber wohl zu erwägen, dass ein solches Drama nur im unmittelbaren Anschluss an Wagners Musikdrama erschaffen werden kann, weil dieses alle Kunstmittel der Gegenwart in sich vereinigt und den Abschluss der ganzen bisherigen dramatischen Entwicklung nach einer Richtung hin bildet. Dieses Drama soll nicht, wie das jüngstdeutsche, nur einzelne Seiten des politischen und socialen Lebens, nur einzelne Partei-

4) Wildenbruch hat in seinen „Karolingern" in der Gestalt des Richard von Barcelona einen nicht übeln Ansatz dazu gemacht, den Geist Shakespeares wieder heraufzubeschwören, wenn auch das Dichtwerk „die Karolinger" im ganzen nichts weniger, als etwa dem von uns gemeinten Ideal entspricht.

fragen unseres öffentlichen Lebens herausreissen, und diese poetisch zu gestalten suchen, sondern soll den inneren Geist dieser Politik in einer, allen einzelnen Partei- und Fraktionsinteressen überlegenen, und die Politik aus einer idealen Vogelperspektive, „sub specie aeterni" betrachtenden, dramatischen Darstellung, in derselben Weise, wie es Shakespeare der Geschichte Englands seiner Zeit gegenüber gethan hat, erschliessen.

Inhalt:

Seite

I. Kapitel. Entwicklung der deutschen Geisteskultur von der Reformation bis zur Gründung des Deutschen Reiches in allgemeinen Zügen 1

a) Entwicklung der deutschen Geisteskultur von Luther bis zu Friedrich dem Grossen 1

b) Der Geistesfrühling in der deutschen Dichtung. Periode der vollendeten Lyrik und Anfänge des Dramas 9

c) Entwicklung der deutschen Geisteskultur von Friedrich dem Grossen bis zur Gründung des Deutschen Reiches 15

II. Kapitel. Entwicklung des deutschen Dramas nach Goethe; das historische Drama Schillers 23

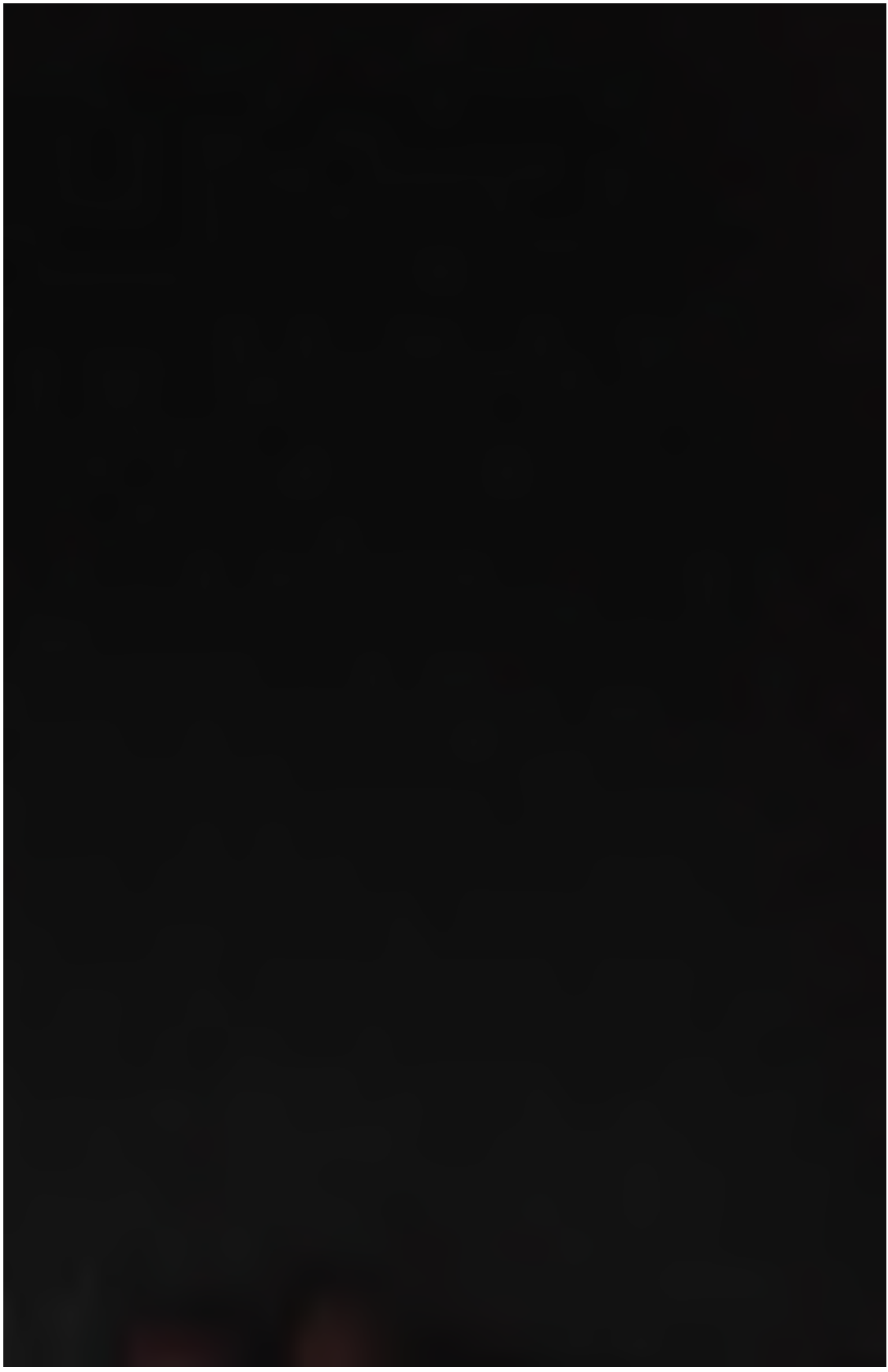
1. Prophetische Periode der deutschen Dramatik, klassische Zeit. Beginn einer konsequenten Entwicklung des heroischen deutschen Bühnendramas durch Schiller 23
2. Das historische Drama Schillers und seine Schwächen . . . 33
in besonderer Rücksicht auf Wallenstein 39
3. Die Vorzüge und die tiefere Bedeutung der Schillerschen Dramen 55
   a) des Wallenstein 55
   b) der Jungfrau von Orleans 62
   c) des Tell 64

III. Kapitel. Entwicklung des deutschen Dramas von Schiller bis Wagner 66

1. Prophetische Periode der deutschen Dramatik, romantische Zeit, Heinrich von Kleist und Franz Grillparzer 66
2. Verhältnis der deutschen Musik zur deutschen Dichtkunst und Dramatik, und Carl Maria von Weber 76
3. Periode der Verirrung des deutschen Dramas 80
   a) Restaurationsepoche, Raupach und das Eindringen der italienischen und französischen Oper in Deutschland . . 80
   b) das „Junge Deutschland", die idealistische Richtung von Gutzkow und Genossen 85
   c) das „Junge Deutschland", die realistische Richtung Otto Ludwigs und Hebbels 91
   d) die historische Oper Meyerbeers 98

Seite

IV. Kapitel. Höhepunkt des deutschen Dramas in R. Wagners Opern und Musikdramen 102
a) Übergang von Meyerbeer zu Wagner 102
b) Tannhäuser 107
c) Lohengrin 121
d) Götterdämmerung 133
e) Walküre 148
f) Das Wagnersche Musikdrama, die Erfüllung und Vollendung des Deutschen Dramas 168

V. Kapitel. Nachklänge 170
1. Abermalige Verirrung der deutschen Dramatik. Das Drama des jüngsten Deutschlands 170
Hauptmann 175
Sudermann 184
Wildenbruch 185
2. Weitere Aussichten des deutschen idealen Dramas 187

Druck von August Pries in Leipzig.